

Das Sombras de Platão ao Realismo de Iracema: A Representação do Real no Cinema

David Moedas Mira

**Dissertação em Ciências da comunicação
Área de Especialização – Cinema Televisão**

Março de 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, vertente Cinema e Televisão, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Margarida Medeiros, Professora Auxiliar do Departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

AGRADECIMENTOS

Gostaria, primeiramente, de agradecer à professora doutora Margarida Medeiros, que com a sua visão e conhecimentos me ajudou sobremaneira na elaboração da dissertação.

De seguida, gostaria de agradecer ao realizador Jorge Bodanzky, que prontamente se disponibilizou para esclarecer todas as dúvidas acerca do seu “Iracema”, assim como procedeu ao envio de matérias, desde o outro lado do Atlântico, que vieram a integrar o texto final.

Relativamente à pesquisa desenvolvida no Brasil a propósito do filme “Iracema”, gostaria de agradecer a Felicia Krumholz, que com os seus conhecimentos, me ajudou bastante no início da investigação. Ainda relativamente a este período gostaria de agradecer a Laís Bodanzky, pela amabilidade de me pôr em contacto com Jorge Bodanzky.

Gostaria também de agradecer a Kira Bönisch a dedicação e compreensão durante o processo de escrita da tese.

Por último, gostaria de agradecer a Daniela Agostinho pelos seus conselhos e observações, tanto na pesquisa teórica, como no processo de escrita da dissertação.

RESUMO

DAS SOMBRAS DE PLATÃO AO REALISMO DE IRACEMA: A REPRESENTAÇÃO DO REAL NO CINEMA

David Moedas Mira

A presente dissertação pretende averiguar as fronteiras entre o documentário e a ficção cinematográfica, assim como a existência de um discurso fílmico aliado a cada um destes géneros cinematográficos. Tendo como ponto de partida a categorização dos modos ficcionais desenvolvida por Platão, verifica-se que ficção e documentário correspondem a dois géneros de discurso que englobam a mesma categoria: a diegética-mimética. Porém, nem todas as narrativas são ficções, o que equivale a dizer que existem narrativas feitas de factos. É neste contexto que verificámos que a construção do discurso fílmico é distinta na ficção e no documentário, mas que ambos são representação; no caso da ficção, representação de um mundo imaginário; e no caso do documentário, representação de acontecimentos verídicos. Neste sentido, tendo como objecto de estudo o filme "Iracema, Uma Transa Amazónica" (1976) de Jorge Bodanzky, pretende-se analisar a construção do discurso realista presente no filme, assim como averiguar as fronteiras que unem e separam o documentário da ficção.

PALAVRAS-CHAVE: realismo cinematográfico, diegésis, mimésis, ficção, documentário, discurso fílmico, estética cinematográfica, neo-realismo.

ABSTRACT

FROM THE SHADOWS OF PLATO TO THE REALISM OF IRACEMA: THE REPRESENTATION OF REALITY IN FILM

David Moedas Mira

This thesis pretends to outline the boundaries between documentaries and fiction films and ought to define the presence of a film discourse that is existent in both of these cinematographic genres. Taking as a starting point the categorization of fictional modes developed by Plato it gets clear that fiction and documentary correspond to two discourses that are comprised in the same category: the diegetic-mimetic. Not all narratives can be considered fiction films though as there are also narratives evolved from facts. In this context, the construction of the film discourse is distinct in fiction and documentary, yet both are representations: fiction represents an imaginary world while documentary represents truthful events. Making use of the theoretic foundation of the thesis, the film "Iracema, Uma Transa Amazónica" (1976) by Jorge Bodansky, will be used to outline the realistic discourse of the film and to define where documentary and fiction correspond, and where they differ.

KEYWORDS: film realism, diegesis, mimesis, fiction, documentary, film discourse, film esthetics, new realism.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	ii
RESUMO	iii
1 - INTRODUÇÃO	1
2 - DIEGESIS E MIMESIS, DUAS FORMAS DISTINTAS DE ENCARAR A FICÇÃO 4	
2.1 - A REPÚBLICA DE PLATÃO E O CONCEITO DE DIEGESIS	4
2.2 - ARISTÓTELES E A SUA NOÇÃO DE MIMÉISIS	6
2.3 - NARRATIVA E FICÇÃO	9
3 - DIÉGESIS E MIMÉISIS NO CINEMA	12
3.1 - CINEMA E DIÉGESIS	12
3.2 - CINEMA E MIMÉISIS	14
3.3 - O DISCURSO FÍLMICO	16
3.4 - IDENTIFICAÇÃO E RELAÇÃO DO ESPECTADOR COM A TELA	19
4 - REALISMO E GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS	23
4.1 - FOTOGRAFIA, A ARTE DA EXACTIDÃO	23
4.2 - ONTOLOGIA DA IMAGEM CINEMATOGRAFICA	25
4.3 - O REALISMO CINEMATOGRAFICO	32
4.4 - DOCUMENTÁRIO E DISCURSOS DO REAL	37
5 - IRACEMA: ENTRE A FICÇÃO E O DOCUMENTÁRIO	43
5.1 - IRACEMA: O VAIVÉM DO REAL-FICÇÃO	43
5.2 - O DISCURSO FÍLMICO EM IRACEMA	46
5.3 - A IDENTIFICAÇÃO E FOCALIZAÇÃO EM IRACEMA	49
5.4 - COMO DEFINIR IRACEMA	51
6 - CONCLUSÃO	57
7 - BIBLIOGRAFIA	62
8 - FILMOGRAFIA	65
9 - ANEXOS	66

1 – INTRODUÇÃO

Em 2008, na sequência da retrospectiva do documentarista Frederick Wiseman no Festival Internacional de Cinema Documental – DocLisboa, foi organizada uma *masterclass* dirigida pelo cineasta, onde se propunha analisar o seu método de trabalho através de algumas das suas obras mais relevantes. No decorrer da *masterclass* um estudante de cinema colocou uma questão que gerou polémica entre a plateia que esgotara a lotação da sala. Afirmou o estudante que, depois de assistir ao documentário “Basic Training” (1971) de Wiseman, havia detectado uma semelhança gritante entre este e a primeira parte do filme “Full Metal Jacket” (1987) de Stanley Kubrick. Além da semelhança notória entre ambos os filmes, o estudante considerava que, na sua óptica, o filme realizado por Kubrick seria mais ‘realista’ do que o documentário dirigido por Wiseman dezasseis anos antes. Wiseman objectou, dizendo que Kubrick lhe teria pedido [por empréstimo] uma cópia do seu filme [Basic Training] e que só a teria devolvido três anos depois, sugerindo que Kubrick se teria “inspirado” profundamente no seu documentário. A plateia gargalhou em uníssonos, em jeito de concordância, e a sessão prosseguiu sem retomar a questão.

Numa leitura superficial, somos levados a questionar a provocação do estudante, porque o termo ‘realista’ encerra em si uma série de conotações que nos aproximam mais do documentário do que da ficção cinematográfica. Mas em que medida poderá uma ficção ser mais ‘realista’ do que um documentário?

A virtual oposição entre ficção e documentário na sua relação com o ‘real’, levanta questões bastante relevantes e actuais, numa era em que a produção e proliferação de imagens é tão abundante quanto complexa, e em que a nossa relação com o ‘real’ é intensivamente mediada por essas mesmas imagens. Neste sentido, a discussão levantada em torno dos géneros cinematográficos a propósito de Frederick Wiseman é bastante pertinente, até porque as camadas que os separam são actualmente bastante ténues. A nossa dificuldade em definir obras como as de Pedro Costa ou Abbas Kiarostami coloca em evidência a clivagem que se deu na história do cinema com a procura do realismo, ou simplesmente com o surgimento dos movimentos cinematográficos realistas.

A relação com o real no cinema é algo que é herdado da fotografia e que está presente desde o seu início. É nesta relação que surge uma das questões centrais desta investigação, que se propõe pensar o cinema através das categorias clássicas *diégesis* e *mimésis*, não como os teóricos do cinema as pensaram¹, mas sim através dos textos platónicos e aristotélicos. Como afirma Christian Metz, “a noção de diegese, contrariamente ao que julgam alguns, remonta à filosofia grega e não à semiologia do cinema” (1980:122). Para os Gregos, *diégesis* e *mimésis* são duas modalidades da *léxis*, isto é, duas formas distintas de apresentar uma ficção, uma certa técnica de narração. Em Platão podemos encontrar um tipo de discurso que opõe a noção de *diégesis* à de *mimésis*. Por seu turno, Aristóteles, com a sua noção de *mimesis*, lançou os princípios que ainda hoje constituem os fundamentos da maioria das artes representativas que daí provêm. Mas em que medida é que o aprofundamento dos termos clássicos poderá ser válido para a discussão das categorias cinematográficas? E como actualizar estes termos clássicos na imagem, em toda a sua complexidade ontológica?

Ontologicamente falando, a imagem fotográfica suscita questões e aporias que resultam, entre outros factores, da sua relação com o ‘real’. Henry Peach Robinson, fotógrafo do final do século XIX, considera que, “a arte da fotografia não está na exactidão; começa quando esta é alcançada” (apud. Aumont, 2005:155). Barthes (1984), por seu turno, descreve ontologicamente a fotografia como um “objecto alucinado”. Logo aqui podemos discernir uma dualidade entre quem cria imagens e entre quem as percebe – o fotógrafo atinge a exactidão, mas na percepção de quem olha ela é “objecto alucinado” extraído da sua cadência natural. Acrescentando o movimento à imagem estática da fotografia, o cinema torna a relação com o real ainda mais complexa, herdando, porém, grande parte da problemática ontológica da fotografia. Por um lado, a imagem cinematográfica é exacta, dando-nos uma sensação visual próxima da nossa percepção visual das coisas; por outro, o cinema é uma máquina poderosíssima de criação da ilusão, capaz de alterar a nossa relação com o mundo que nos rodeia. É nesta (des)crença, nesta dualidade, que reside a nossa relação com a imagem na nossa era.

¹ Etienne Sourian, num artigo intitulado *La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie*, ou no prefácio do livro *L'univers filmique* (1953), foi um dos autores que veio a introduzir uma inovadora forma de “diegese” ligada ao cinema, associando o termo a tudo aquilo que pertence/que é interior, à acção narrada. Diegese é portanto um dos termos técnicos que o mesmo julgava indispensáveis para a análise fílmica.

Neste sentido, as categorias clássicas de *diégesis* e *mimésis* poderão ser instrumentos úteis para a melhor compreensão da imagem em geral e do cinema em particular, porque tal como as categorias clássicas traduzem diferentes abordagens da ficção, as categorias cinematográficas (documentário e filme de drama) poderão, ou não, corresponder a duas formas distintas de abordagem desta instituição antiquíssima, social e culturalmente situada, que é a ficção. Como refere Metz, “antes de ser uma arte, a ficção é um facto (um facto do qual se podem apropriar certas formas de arte)” (1980:122). O cinema apropriou-se deste “facto” na senda de outras artes representativas como o teatro, ou o romance literário, mas produzindo uma “impressão de realidade muito mais viva (...) com as suas imagens fotográficas particularmente ‘semelhantes’, ou com a presença real do movimento e do som” (ibid.:123).

O objectivo central desta investigação é perceber, através da discussão das categorias clássicas de mimese e diegese, se existe um “discurso” filmico que se efectiva em diferentes formas de representar o mundo em imagens e sons. Nesse sentido, a construção hipotética de vários “discursos” cinematográficos poderá também interferir com a forma como nos relacionamos com essas imagens e sons. Esta hipótese será particularmente importante para tentarmos compreender aquilo que une e separa a ficção do documentário.

Assim, esta investigação iniciar-se-á com a discussão da aplicabilidade dos termos clássicos ao cinema, seguindo posteriormente para uma análise das diferentes formas de realismo presentes na arte cinematográfica, para finalmente problematizar esta questão através da análise do filme “Iracema, Uma Transa Amazônica” (1976), de Jorge Bodanzky. A escolha deste objecto de estudo deve-se à forma como o filme articula elementos documentais e ficcionais, sem que um dos géneros prevaleça. Neste sentido, o filme suscita questões bastante pertinentes, não só relativamente às fronteiras que separam e unem a ficção e o documentário, mas também relativamente à construção do realismo em geral.

2 – *DIEGESIS* E *MIMESIS*, DUAS FORMAS DISTINTAS DE ENCARAR A FICÇÃO

A oposição entre Platão e Aristóteles assenta em duas linhas de pensamento distintas relativamente à categorização dos diversos modos de ficção, bem como à actividade mimética. Foi, no entanto, Platão o primeiro a estabelecer uma distinção entre os vários géneros de discursos ficcionais, e as suas teses estabeleceram-se como as bases da grande maioria das artes narrativas.

2.1 – “A REPÚBLICA” DE PLATÃO E O CONCEITO DE *DIEGESIS*

A noção de *diégesis* é um conceito que sobreviveu ao longo de várias eras, estando o seu significado actualmente ligado à ideia de ‘narração’, ou ‘narrativa’. É, no entanto, importante retornar ao conceito original de *diégesis* para que posteriormente possamos pensar as categorias cinematográficas a partir dessa concepção.

Segundo J. L. Brandão (2007), o termo *diégesis* deriva do verbo *diegeîsthai* cujo uso se tornou frequente na Grécia antiga a partir de V a.C., tendo um abrangente espectro de acepções, tais como: ‘contar’, ‘narrar’, ‘descrever’, ‘expor’, ‘conversar’, ‘discorrer’, ‘relatar’. Posteriormente, o termo passou a ser entendido, entre outras acepções, como fazer uma “narrativa de factos”. Como aponta Brandão, “é provável que a especialização de *diegeîsthai* como fazer uma ‘narrativa de factos’, se tenha dado numa esfera igualmente sensível para a exactidão das palavras: a dos tribunais” (2008:7).

Já na acepção do verbo *diegeîsthai*, de onde deriva o termo *diégesis*, podemos discernir não só uma referência a um género de narrativa (“uma narrativa de factos”), como surgem várias questões que merecem menção, tais como a questão da ‘verdade’ (exactidão das palavras, esfera dos tribunais, factos), ou, ainda mais importante, a relação entre aquilo que é narrado e o acontecimento real (factual). Daqui provém uma questão importante para Platão que é a questão do *logos* e dos vários géneros de *léxis*, que iremos abordar de seguida. Como resume Brandão, “opõe-se, de um lado, o que se diria de um modo preciso, através do relato, ao que não se faz dessa forma, sendo necessário, por isso, contar com a suposição de quem lê” (Ibid.), ou seja, já aqui se começava a distinguir um *logos* mais próximo do científico, de um outro do qual poderá descender o poético, lírico,

ou literário. Assim, desde a sua origem até Platão, o termo *diégesis*² evoluiu gradualmente no sentido da exposição, enunciado ou narrativa.

A questão da *léxis* é introduzida, na *República*, pela seguinte interrogação de Sócrates: “Porventura tudo quanto é dito por mitólogos ou poetas não é, precisamente, uma exposição [*diégesis*] de factos que são passado, presente ou futuro?” (Platão, 1987: 392d). Esta afirmação abre assim a discussão em redor da questão do *logos* diegético, que Platão irá distinguir entre três géneros principais de *léxis*: diegese simples, diegese mimética e diegese mista: “Porventura eles não o executam (o *logos*) por meio de simples diegese (*haplèdiégesis*), ou através da [diegese] que vem através da mimese (*diégesis dia mimèseôs*) ou através de ambas (*diégesisdi’ amphoterôn*)?” (ibid.).

Através desta breve análise podemos logo perceber que a evolução da palavra *diégesis* tende a designar narração ou narrativa, e que o discurso atribuído a Sócrates na *República* lança, claramente, as bases para uma primeira divisão de *logos* diegéticos através da *léxis* que nele é utilizada. Por um lado temos uma diegese mista (*diégesisdi’ amphoterôn*), exposição que alterna entre os dois géneros de *léxis*, contendo uma parte verbal e uma parte mimética, equivalente à epopeia (*A Odisseia* de Homero). Por outro, uma diegese mimética (*diégesis dia mimèseôs*), “a narrativa que só comporta a mimese” (Aumont, 2005:118) e cujo *logos* é apresentado maioritariamente através da imitação, equivalente às artes representativas (a tragédia ou a comédia). Por último, temos a diegese simples (*haplèdiégesis*), a narrativa que exclui a mimese, que equivale ao ditirambo, do qual não se tem uma definição precisa. Para Platão, nem todo o género de mimese recorre à diegese (quando o orador mimetiza sons de “trovões, o ruído do vento, da saraiva, dos eixos e roldanas, trompetes, flautos”), do mesmo modo que nem toda a diegese comporta mimese (Platão, 1987:397b). Sendo que a diegese simples é um género de *léxis* do qual perdemos os exemplos, a grande maioria das exposições variam entre os outros dois géneros de discurso. Estamos, portanto, perante a origem da teoria das artes narrativas e dos géneros que a constituem.

Como é sabido, Platão chega a expulsar os poetas da cidade justa e a opor-se veementemente a todo o género de expressão mimética. Como lembra Maria

²Que ao que tudo indica começou a ser comumente usada a partir de Platão —“a própria palavra *diégesis* não se regista antes de Platão” (Brandão, 2008:2).

Filomena Molder (s.d.:70), “na *República* a actividade mimética possui um estatuto ontológico degradado: a distância que vai do modelo à cópia”. Para Platão a actividade mimética é uma “brincadeira sem seriedade”, “um exercício da mentira” onde o poeta se torna “semelhante àquele que quer representar” (Platão, 1987:393c). É importante reter que Platão se opunha à ideia de simulacro e de farsa, considerando que todos os géneros miméticos se “encontram afastados da verdadeira realidade” e que os seus princípios são “em tudo contrários às virtudes e aos actos do homem de bem” (Molder, s.d.:72-73).

2.2 – ARISTÓTELES E A SUA NOÇÃO DE *MIMÉISIS*

*O Poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente*

Fernando Pessoa in *AUTOPSICOGRAFIA*

No cerne da doutrina aristotélica acerca da *mimésis*³ encontramos a questão da imitação/representação tratada de uma forma oposta àquela que Platão preconizava. Aristóteles pensa o homem como animal mimético por excelência, que “desde a infância tende a representar (imitar) e por essa inclinação exhibe a diferença fundamental relativamente aos outros animais, já que ela (a *diégesis*) é a fonte das nossas primeiras aprendizagens” (Molder, s.d.:76). Esta crença de Aristóteles na imitação diz também respeito à questão da poesia, afastando-se da ideia platónica de “verdadeira realidade” e dando à representação, ou mesmo à “mentira”⁴, uma importância central no seu pensamento. Ou seja, onde Platão via degeneração e decadência, Aristóteles via potências criadoras de vida.

Aristóteles manifesta que “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade” (1986:1451a). Como se pode concluir, a actividade mimética é vista por Aristóteles como o fundamento de toda a poesia e o factor diferencial entre uma obra poética e uma outra não-poética. O trabalho do poeta não é dizer o que se passou, mas sim o que se poderia ter passado, ou seja,

³ A tradução do termo *mimésis* é assunto de divergência entre investigadores e estudiosos especializados no tema. R. Dupont-Roc e J. Lallot optaram pelo termo *representação*, porque segundo eles é “mais fiel” ao sentido do termo original. Contudo, o termo *imitação* sempre foi e continua a ser a usado em grande parte das traduções.

⁴ “Aos outros poetas também Homero ensinou o modo de dizer que é o falso”. (Aristóteles, 1986:1460a18).

uma actividade produtora e não reprodutora. Estamos, portanto, na origem da noção de criação artística, num sentido quase espinosista⁵ – arte enquanto produtora de novas formas de vida. Porém, a questão da *mimésis* aristotélica, exposta sobretudo na sua *Poética*, é ainda hoje um assunto que provoca discórdia e interpretações divergentes, sobretudo devido à relação entre realidade e objecto representado. Mieke Bal (1982) adverte que a questão da *mimésis* tem dois géneros de partidários que se opõem veementemente: por um lado, aqueles que reivindicam o realismo como consequência do pensamento mimético; por outro, aqueles que entendem a mimese como criação de um novo objecto. É este segundo sentido que mais comumente é usado e aceite.

Mas em que medida é que a noção aristotélica de *mimésis* diverge da platónica? Como nos demonstra André Gaudreault (1989), a questão prende-se principalmente com a transferência da centralidade, que em Platão está na *diégesis*, e em Aristóteles na *mimésis*. A divergência de fundo entre os dois filósofos deve-se sobretudo à forma como ambos entendiam a actividade mimética. Aristóteles via na representação/imitação uma espécie de prazer, mas também uma forma de atingir a sabedoria. O carácter verdadeiramente constitutivo do processo de representação (*mimésis*) é a abstracção da ‘forma própria’ (*idia morphè*) e a sua restituição ao objecto produzido (Dupont-Roc/Lallot, 1980). Por outras palavras, a abstracção da forma própria – acto poético - é produzida na sequência do processo de ‘identificação’. Como esclarece Maria Filomena Molder:

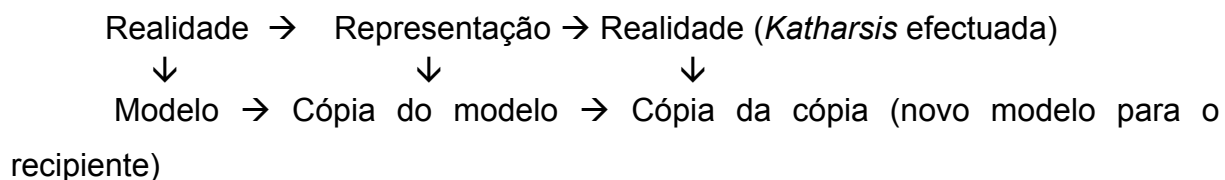
O movimento da *mimésis* é um movimento não propriamente reprodutor, mas produtor, desencadeado pela distinção da forma própria conseguida pelo artista que assim a isola da matéria natural (...) Nesse sentido gera-se uma distância entre a realidade referente e o produto da *mimésis*: a imagem do cadáver representado não é igual ao cadáver visto na realidade (s.d.: 77).

A imagem representada na actividade mimética não é uma réplica, mas uma restituição da forma própria universal, e “pelo reconhecimento que desencadeia, o contemplador obtém prazer, reencontrando a compreensão primeira, a do artista” (ibid.).

A questão do reconhecimento tem na *Poética* dois factores de relevo: um prende-se com a questão do prazer produzido pela contemplação mimética (já

⁵ Nas três categorias do conhecimento da epistemologia de Espinosa, a terceira categoria – ciência intuitiva – atinge-se quando o homem se torna “causa activa” de si mesmo, e na total liberdade do seu espírito cria novos valores e novas formas de vida = acto de criação artística.

assinalado anteriormente), o outro com a questão da *kathársis*⁶. A *Kathársis* é um efeito da *mimésis* sobre o receptor, o qual fecha o circuito dos diferentes, mas coexistentes, objectos da representação. Este efeito, que resulta de uma série de transferências psicanalíticas para o receptor, completa a relação entre realidade e arte, como nos demonstra Bal (1982):



O esquema acima apresentado resume o processo mimético na sua relação com o real. Estamos, pois, no cerne da divergência entre Platão e Aristóteles. Platão opunha-se, por razões morais, ao processo mimético porque, entre outros factores, temia a contaminação do receptor. Já Aristóteles via essa ‘contaminação’ como geradora de conhecimento e prazer. O receptor ao contemplar a representação identifica-se com ela, actualizando na sua mente os sentimentos que lhe são transmitidos através do acto mimético. A questão da identificação⁷, que se processa através da actividade mimética, é outro factor importante para a compreensão da noção de *mimésis*. Aristóteles via a actividade mimética como um dispositivo forte capaz de atingir a alma humana, persuadindo-a a seguir pelo caminho da virtude, daí o seu afastamento em relação à fidelidade e ao realismo dos factos narrados (que, a seu ver, provocam a inverosimilhança), em prol da fabricação do poeta: poder de persuasão da *mimésis*, “uma espécie de alquimia, um jogo de transposições, movimentos de passagem: a falsa verosimilhança que é a arte do poeta” (Molder, s.d.:79).

⁶ *Kathársis* é, por assim dizer, o acto de purificação causado pela actividade mimética. Não se trata de purificar a experiência doentia do espectador. O trabalho mimético de despojamento da forma transpõe-se para a própria percepção daquele que contempla, permitindo-lhe a vivência do momento libertador e a actualização de sentimentos como o medo, o terror, prazer, ou compaixão.

⁷ Platão temia que as representações miméticas pudessem contaminar o receptor, porque se estas imitassem homens indignos afortunados pelo destino, isso poderia mostrar que a virtude estaria do lado errado e que o receptor se identificaria com um mau modelo. Já Aristóteles também é da mesma opinião, dizendo mesmo que a “tragédia deve imitar homens superiores”. “As tragédias (...) devem imitar casos que suscitem o terror e a piedade (...) evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna – caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância -, nem homens muito maus que passam da má para a boa fortuna (...) pois tal nem desperta terror ou piedade (...) Resta, portanto a situação intermediária (...) o homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça, que cai no infortúnio (...) não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro” (1986: 1453a).

2.3 – NARRATIVA E FICÇÃO

Após a análise da forma como os Gregos da Antiguidade Clássica concebiam os vários géneros narrativos, e de perceber que estes dependem do género de discurso adoptado pelo autor, podemos agora debruçar-nos sobre uma noção de narrativa mais recente.

Jacques Aumont (2005:179) define a narrativa como um “conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história”, além do carácter temporal próprio que a constitui. Já Gérard Genette (1979) apresenta três noções distintas de narrativas. Em primeiro lugar, aquela que mais comumente é usada nos nossos dias, que dá conta da narrativa como “o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (ibid.:23). Segue-se uma noção menos difundida, mas igualmente corrente entre os teóricos da narratologia, que concebe a narrativa como uma “sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objecto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc.” (ibid.:24). Por último, propõe uma noção aparentemente mais antiga, que consagra narrativa como “um acontecimento (...) o acto de narrar, tomado em si mesmo” (ibid.).

Como podemos depreender, a noção de narrativa não nos permite entrever uma distinção entre discurso científico e ficcional. Como vimos anteriormente, na origem do termo *diégesis* já se vislumbravam dois géneros de discursos distintos: um mais exacto e outro sujeito a interpretação. Bal (1982) adverte que a distinção provém da noção aristotélica de *mimésis*⁸: os textos científicos, ao contrário dos poéticos, não contêm mimese. Portanto, num texto científico os objetos são ‘expostos’, num texto ficcional os objectos são ‘representados’, tal como a distinção entre arte e realidade é a representação. Daqui advêm questões que nos poderão ser bastante úteis para pensar os géneros cinematográficos.

Quando Platão (através das palavras de Sócrates) afirma que tudo o que é dito por mitólogos e poetas são narrativas sobre actos passados, presentes ou futuros, está portanto a referir-se a todos os géneros de discurso, exceptuando o

⁸ Como vimos anteriormente, nas distinções feitas por Aristóteles dos vários géneros de discurso narrativo, a questão da *mimésis* é posta no centro todo o discurso *diegético*. Ao contrário de Platão que centra a divisão dos géneros de discurso na *diegese*.

científico. Quando um narrador conta um acontecimento passado, existem sempre alguns níveis de representação, nem que seja a transposição para linguagem verbal de uma imagem original. No entanto, Platão receava a representação, na medida em que esta fabrica a “palavra-ficção” (vista como a mentira), a “aparência” (cópia da cópia), “existindo, assim, uma ocultação do poeta, que pratica e solicita o exercício da mentira” (Molder, s.d.:71). Aristóteles, por seu turno, era apologista dessa mentira, sendo por isso responsável por lançar as bases sobre as quais as artes representativas se edificaram.

Podemos interpretar estas duas formas distintas de conceber o discurso narrativo dizendo que a posição ideológica de Platão estaria mais próxima de um género não mimético, ou com um grau de mimese reduzido, ao passo que Aristóteles privilegia a representação dramática como a forma mais perfeita e nobre de narração. Na sequência desta questão podemos introduzir também os conceitos de Genette (1979) sobre narração histórica (engendrada por um historiador) e literatura (exposição parcialmente, ou totalmente ficcional). A exposição da história de Portugal, ou de um dado acontecimento, é algo que é exterior ao narrador, ou seja, “poderíamos recorrer a toda a série de documentos exteriores a essa obra” para obter a mesma informação (ibid.:25). Ao invés, uma qualquer obra literária (Genette dá-nos o exemplo de *Em Busca do Tempo Perdido* de Proust) é algo que é interior ao autor – “(...) nenhum documento exterior à *Recherche*, e especialmente, nenhuma boa biografia de Marcel Proust, caso existisse, poderia informá-lo, nem sobre esses acontecimentos, nem sobre esses factos, dado que são uns e outros fictícios, e põem em cena, não Marcel Proust, mas um suposto herói e narrador do seu romance” (ibid.:26). Por outras palavras, e baseando-nos em Bal (1982), além das diferenças expostas por Genette, a actividade mimética de Proust efectiva-se não na ordem “do que aconteceu realmente”, mas sim “do que poderia ter acontecido” (Aristóteles, 1986:1451a36). Ou seja, apesar das diferenças, tanto narração histórica, como romance literário são discursos narrativos, com a diferença de que o primeiro é uma exposição de um (ou vários) acontecimento(s) reais, e o segundo uma representação de um (ou vários) acontecimento(s) fictícios ou ficcionados.

Nas últimas décadas, duas categorias têm adquirido especial relevância no campo da narratologia: os termos *showing* e *telling*. Genette atribui os termos à

crítica americana de tradição jamesiana (Henry James), “que geralmente trata em termos de oposição *showing* (“representação” no vocabulário de Todorov) e *telling* (“narração”), ressurgências das categorias platónicas de *mimésis* (imitação perfeita) e de *diégesis* (narrativa pura)” (1979:28). Já Aumont (2005) atribui estes termos a Percy Lubbock. Podemos dizer que estes termos são também invocados pelos pensadores das narrativas cinematográficas, que, porém, lhes reduzem a abrangência, porque são geralmente utilizados para designar todo o cinema sem distinção. Isto porque a questão central que radica, sobretudo, em Platão diz respeito às várias formas de engendrar um discurso, seja ele totalmente ficcional ou não, ou seja, o que está em causa é o discurso narrativo. “História e narração só existem para nós por intermédio da narrativa” (Genette, 1979:27). A narrativa não é exclusiva da ficção, abrangendo, na verdade, todos os géneros de discursos narrativos. É daqui que advêm as questões do ‘modo’ (a *léxis* de Platão).

Para finalizar esta secção é importante reter que o discurso narrativo tem vários modos e que pode recorrer a acontecimentos reais ou ficcionais para atingir o seu propósito. Deste modo, podemos encontrar dois géneros de discursos que sobressaem entre os demais: o discurso ficcional e o discurso histórico (ligado ao mundo verídico). Esta divisão de géneros de discurso provém de Platão, mas, como vimos atrás, é algo que está ligado intrinsecamente à origem do termo *diegésis*. O que significa que, desde a origem dos géneros narrativos até aos nossos dias, podemos encontrar esta distinção clara, entre um discurso mais exacto ligado ao mundo histórico (que factualmente existiu ou existe), e um discurso ligada a um mundo imaginário, o qual genericamente designamos ficcional.

3 - DIÉGESIS E MIMÉSIS NO CINEMA

No seguimento do capítulo anterior, iremos propor uma actualização dos termos clássicos no cinema para discutir as fronteiras entre o documentário e a ficção cinematográfica. Vários pensadores e teóricos excluem à partida a narrativa da caracterização da arte cinematográfica, privilegiando a construção visual e os aspectos estéticos da imagem. No entanto, consideramos que a tradição narrativa que se efectiva no cinema é uma via bastante válida para pensar o cinema em toda a sua complexidade.

3.1 – CINEMA E DIÉGESIS

A análise dos géneros de discursos narrativos que provém de Platão assenta na linguagem verbal, oral ou escrita. Como tal, trata-se de modelos de articulação de informação e ideias ancorados na palavra. A transposição desta concepção para o domínio da imagem constitui, por isso, um problema teórico. Não está aqui em causa a questão se o cinema é ou não uma linguagem que faz uso das imagens, como a linguagem verbal faz uso das palavras (questão que não nos cumpre aqui abordar). Assim sendo, em que medida poderá uma imagem ser diegética? Ou em que medida poderá um filme ser diegético?

Segundo Gaudreault (1989), o plano cinematográfico possui uma certa autonomia narrativa. No entanto, é uma narrativa produzida no modo mostra (*showing*), impossibilitada de chegar à verdadeira narração, que só aparece no percurso de uma leitura contínua, que anula a autonomia dos planos, em prol da soma dos mesmos. Para Gaudreault nem mesmo o mais longo plano-sequência tem essa capacidade de chegar à narração, distinguindo, assim, um nível 'mostrativo' que assenta no plano isolado, de um nível narrativo que está na soma dos planos em si. É, no entanto, importante contextualizar as leituras de Gaudreault na sua relação com a crítica literária de tradição anglo-americana que recorre aos termos *showing* e *telling*, que têm ressonância directa nos termos *diégesis* mimética e *diégesis* não mimética, respectivamente, que o mesmo apelida de *monstration scénique*. Gaudreault partilha da corrente que transpõe as categorias da crítica literária para o cinema, o que significa que o realizador cinematográfico está para o filme como o narrador está para a romance. Assim, Gaudreault traça a distinção

entre *narrateur* e o *monstrateur*, o que implica o segundo como o autor cinematográfico e a consequente transposição da “*monstration scénique*” para a “*monstration filmique*”. Ou seja, a câmara é o narrador, e todo o cinema está incluído nesta última categoria, “*monstration*”, como se a câmara fosse um instrumento de ‘representação’ da realidade (ficcionada ou factual) e o espectador um “observador invisível”, móbil no espaço e no tempo, que tem uma relação de onnipresença multiperspectivada para com aquilo que é mostrado.

Para Metz (1980) o ‘discurso’ é o ‘olhar’, pelo que a câmara exerce uma actividade discursiva que é conduzida pelo autor/realizador/*monstrateur*. Portanto, Metz, na senda de outros autores, transpõe para o cinema a problemática da crítica literária, o que remete para as questões primordiais de Platão. Em resposta a esta visão, Bordwell pergunta: se o discurso fílmico está no “olho da câmara”, “*who looks through the camera?*” (1985: 34). O sujeito que produz o discurso (Bellour, 1977), o narrador (Ropars-wuilleumier, 2009), o autor (Nash, 1976). Mais uma vez, esta questão parece surgir da actualização das categorias da crítica literária no cinema, que fazem da imagem um instrumento discursivo de uma autoridade que desenha o seu percurso no universo e objectiva o seu olhar através da câmara – a *monstration filmique* de Gaudreault.

Para Metz “qualquer filme é um filme de ficção” (1980:54). Por outras palavras, todos os filmes são “diegéticos (narrativo-representativos)”, categoria na qual se incluem todos os géneros cinematográficos. Existem, no entanto, filmes não-narrativos, “filmes que não contam história, através de um esbatimento particularmente impressionante de posições específicas ou mistas”, mas que representam uma minoria não significativa que se afasta dos filmes ditos “normais”, que para Metz são os filmes de ficção (ibid.:46). Portanto, o lado diegético do cinema está na sequência, na ligação dos planos, na globalidade da sua narrativa. O plano, per si, não tem para estes autores uma autonomia. Como afirma Aumont, “a imagem narra primeiramente ao ordenar acontecimentos representados, seja essa representação feita como instantâneo fotográfico, ou de modo mais fabricado e mais sintético” (2005:181).

A questão fulcral desta visão da imagem parece ser a relação da mesma com o ‘real’, a sua herança da fotografia. Por outro lado, pensar a totalidade do cinema como representação - aquilo Metz chama de filmes “diegéticos (narrativo-

representativos)”, reminiscências da categoria “*showing*” de Lubbock e James - não nos ajuda particularmente a encontrar uma distinção entre as categorias cinematográficas, mesmo porque para Metz todo o filme é um filme de ficção. É certo que o realizador constrói um discurso quando escolhe uma certa perspectiva para mostrar uma dada realidade ficcional/factual, circunscrevendo a percepção que o espectador terá dela e construindo um ‘certo olhar’ que veicula uma forma particular de ver e habitar aquele universo - o que Metz designa por “discurso” cinematográfico. Neste sentido, a montagem adquire uma maior preponderância face ao plano isolado, porque é através dela que o autor/realizador (re)constrói o mundo segundo o seu juízo, o seu balizamento.

Embora não negando a dimensão semiótica e icónica da imagem, Metz (1990) afirma que a analogia icónica, per si, não assegura a inteligibilidade das co-ocorrências no discurso fílmico. Portanto, para Metz, a vertente diegética do cinema é a primordial e inscreve-se numa tradição narrativa/discursiva que tem origem em Platão.

3.2 - CINEMA E MIMÉISIS

De acordo com Gerald Else (1958), a origem da acepção de miméisis, no seu *statu nascendi*, seria algo como a imitação de seres humanos e animais com uso do corpo e da voz, assim como usando artefactos, tais como estátuas e quadros. Já a concepção de Aristóteles relativamente à tragédia grega prende-se não com a imitação de seres humanos e animais, mas sim com a imitação de “acções humanas”: “É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado (...) suscitando o terror e a piedade, e que tem por efeito a purificação de emoções” (1986:110). Ou seja, a ideia da actividade mimética estava, por um lado, associada àquilo que actualmente chamamos de drama, e por outro ligada a aspectos pictóricos. Como vimos atrás, a noção de *miméisis* concebida por Aristóteles refere-se não só de uma teoria das artes dramáticas, como das artes representativas em geral.

Bordwell (1985), por ser turno, chama a atenção para a influência da dimensão óptica, importada da pintura, que já se manifestava na tragédia grega, nomeadamente na composição dos cenários e em toda a vertente cenográfica; na

noção de perspectiva, que determina a disposição dos objectos no palco face à visão dos espectadores; e na própria relação dos espectadores com as dramatizações que os actores desempenhavam. Bordwell demonstra, assim, como a imagem e os aspectos visuais eram e são uma importante dimensão da actividade mimética, com especial actualização na pintura, nas artes dramáticas, e na literatura (não incluiremos, para já, o cinema).

Relativamente à literatura, os referidos Henri James e Percy Lubbock são os autores que levam mais longe a influência dos aspectos pictóricos na sua escrita. A tradição mimética, herdada de Aristóteles, efectiva-se nas teorias destes autores, que por sua vez transpõem essas teses para o cinema. Desta transposição desde logo surge a questão do ponto-de-vista, que é nuclear para a compreensão dos objectos fílmicos.

Nesta medida, o cinema é concebido como uma arte representativa/diegética no sentido em que tudo é ficção e toda a imagem é produzida para que tenha um significado narrativo. Estamos, portanto, ainda no campo teórico de Metz, em que o *monstrateur* delinea os limites perspectivais, conduzindo o olhar do espectador, através do seu ponto-de-vista, por um qualquer universo particular que habita de forma invisível. Todo o cinema, ao qual Metz chama “normal”, assenta nos princípios que entendem o espectador como um habitante invisível e onnipresente, numa posição de onipotência própria de um Deus qualquer, relativamente a uma dada realidade. Contudo, tal como Deus, esta onnipresença do espectador é também ela ausente. A esta dicotomia presença/ausência Bazin (1992) chama “planificação clássica”, que reside sobretudo na montagem:

A utilização da montagem pode ser ‘invisível’. A divisão dos planos não tem outra finalidade além de analisar o acontecimento segundo a lógica material ou dramática da cena. É a sua lógica que torna esta análise invisível, o espírito do espectador aceita naturalmente os pontos de vista que o realizador lhe sugere porque eles estão justificados pela geografia da acção ou a deslocação do interesse dramático (ibid.:72).

A questão é que este movimento e esta percepção do espaço são falsos, partem de uma ilusão criada pelo realizador que decompõe a acção consoante a deslocação do interesse dramático. Como aponta Metz, no cinema as “percepções, em certo sentido, são todas ‘falsas’. Ou antes, a actividade de percepção é nele real (o cinema não é um fantasma) mas o que é percebido não é realmente o objecto, é a

sua sombra, o seu fantasma, o seu duplo a sua réplica” (1980:55). Esta “falsa” percepção de movimento e de ligação do espaço, esta impressão de continuidade que nos dá um “todo” da cena, é comumente conhecida por *raccord*. “Através dos *raccords*, dos cortes e dos falsos *raccords*, a montagem é a determinação de um Todo” (Deleuze, 2009:53).

Além da montagem que relaciona os espaços e as perspectivas consoante o interesse dramático, existem outros elementos que contribuem para esta sensação de contiguidade, que é veiculada através da *mise-en-scène*. No grosso dos filme de ficção, as personagens olham umas para as outras, nunca olham directamente para a câmara porque isso quebraria o encanto voyeurista do espectador, efectivando a transposição do mesmo para o campo da visibilidade. “É daí que (...) advém essa “receita” do cinema clássico que queria que o actor nunca olhasse na direcção do público (= para a câmara)” (Metz, 1980:75). Como sublinha Metz “o filme de ficção é aquele em que o significante cinematográfico não trabalha por sua própria conta mas se dedica inteiramente a apagar os vestígios dos seus passos, a abrir-se imediatamente à transparência de um significado de uma história que em realidade é fabricada” e transmitida “como fora de tempo, como se ela tivesse existido anteriormente” (ibid.:47). Estamos, pois, no campo do cinema clássico, do cinema que assenta na montagem; na era da “imagem-movimento”; do cinema como fonte de criação da ilusão de Méliès e Griffith. Ou seja, de um cinema que segue os desígnios da tradição aristotélica. Mais à frente veremos como este género de cinema se opõe aos movimentos realistas.

3.3 – O DISCURSO FÍLMICO

A transposição das categorias clássicas para o cinema não nos permite definir claramente as fronteiras dos géneros cinematográficos, mas dá-nos algumas coordenadas preciosas. Podemos afirmar que o cinema é uma arte diegética, no sentido em que a grande maioria dos seus significados, constituídos por imagens, formam uma narrativa, uma história, uma ficção. A mimese, por seu turno, está presente em todos os filmes sem excepção, no sentido em que quando há imagem existe representação, logo mimese. Partindo deste pressuposto, documentário e

“filme normal” são duas formas distintas de ficção. Mas será que podemos afirmar que são duas formas distintas de discurso fílmico?⁹

Remetendo primeiramente a questão para as categorias de Platão, onde encontramos três géneros de *léxis*/modos distintos, relativamente ao discurso ficcional, o cinema enquadrar-se-ia na categoria de diegese mimética. Todavia, o pensamento de Platão vai contra os princípios da representação, na medida em que estes se afasta da “verdadeira realidade” e por conseguinte da representação dramática (tragédia). Já Aristóteles defende exactamente os princípios contrários aos de Platão, vendo na representação dramática do mundo (“fabricação do poeta”) uma maior verosimilhança que a reprodução realista (para Aristóteles, o realismo é inverosímil): “a falsa verosimilhança que é a arte do poeta” (Molder, s.d.:79).

Em certa medida, estas duas formas de interpretar a actividade mimética transitam para o cinema: por um lado, no realismo dos Lumière – “quando os irmãos Lumière fizeram aqueles primeiros filmes curtos, os seus temas provieram, como era natural, do meio físico imediato” (Tudor, 2009:19) – e por outro no cinema de ilusão de Méliès – “mas com uma rapidez quase obscena a nova invenção encontrou também guarida em George Méliès, um mágico que viu no cinema a nova fonte e ilusão” (Ibid.). Ou seja, o percurso histórico do cinema bifurca-se entre o cinema que procura uma visão mais ‘realista’ e o um cinema de cariz ilusório, assente na montagem, o que não impede que os mesmos se cruzem várias vezes.

O que podemos vislumbrar são duas formas distintas de abordar a mesma matéria – a imagem. Assim, a divergência entre Platão e Aristóteles sobre a actividade mimética sobreviveu ao longo de várias épocas até se efectivar no cinema. Neste sentido, abordando a questão do discurso cinematográfico, não podemos afirmar que documentário e “filme normal” sejam dois géneros opostos de discurso, mas sim duas formas distintas dentro do mesmo género. Isto porque ambos são representação, mas o modo de representar utilizado pelo *monstrateur* é distinto. Bazin dá-nos o exemplo de Flaherty [em “Nanook, o Esquimó”]: “o que conta para Flaherty no esquimó a caçar a foca é a relação entre o esquimó e o animal, a amplitude real da expectativa. A montagem poderia sugerir o tempo, mas Flaherty limita-se a *mostrar-nos* a expectativa, e a duração da caçada é a própria

⁹ Para existir discurso tem de haver uma entidade que o engendre. Tratando-se de cinema, usaremos o termo *monstrateur* (Gaudreault) para definir essa entidade.

substância da imagem” (1992:75). No filme Flaherty mostra-nos a investida do esquimó num único plano, o que demonstra que o que interessa ao realizador é o tempo e o movimento ‘real’ da caçada, a forma como Nanook espera pelo melhor momento para investir contra o animal. Podemos assim dizer que a representação de Flaherty tenta ser o mais próxima possível do real daquela existência, do seu tempo e gestos próprios. Neste género de cinema a montagem é secundária face à imagem, que nos dá uma sensação de perspectiva mais próxima da nossa.

O cinema de Flaherty parece pois inscrever-se num momento de clivagem na história do cinema, juntamente com as cinematografias de realizadores como Eric von Stroheim e F. M. Murnau, face à predominância dos princípios da escola soviética e americana, baseada na montagem, e do expressionismo alemão. Como esclarece Bazin, acerca de Flaherty, “a montagem não desempenha praticamente nenhum papel nos seus filmes, salvo aquele, puramente negativo, de eliminação inevitável numa realidade por demais abundante. A câmara não pode ver tudo ao mesmo tempo, mas do que escolhe ver esforça-se (...) por nada perder” (Ibid.). Do outro lado do espectro situa-se o cinema soviético, em que a preponderância da montagem é levada ao extremo do inteligível: “A polaridade crucial [da teoria do cinema] tornou-se, então, aquela entre, por um lado, realismo, naturalismo e interferência mínima do realizador e, por outro, fantasia, expressionismo e influência formativa do realizador” (Tudor, 2009:19). Isto demonstra que desde o nascimento do cinema que existe esta ‘oposição’ de géneros de discurso que o *monstrateur* engendra, que se expressam num ‘gesto’ de mostrar e representar o mundo completamente diferentes. É neste sentido que podemos estabelecer uma associação entre a oposição Platão–Aristóteles e a oposição realismo-fantasia no cinema. No casos dos filósofos gregos a divergência não reside na classificação dos géneros, mas sim na forma de representar o mundo: “a verdadeira realidade” de Platão versus a “falsa verosimilhança” de Aristóteles. Isto não significa que se possa estabelecer uma base teórica assente nesta associação anterior, principalmente no caso de Platão. No caso de Aristóteles é evidente a influência que a sua concepção poética continua a ter nas artes representativas em geral, e no cinema em particular. No entanto, o grosso desta última tese prende-se sobretudo com a divergência de pensamentos que estão na base da constituição dos diferentes discursos: o poético, no caso dos gregos, e o fílmico, no caso do cinema.

3.4 – IDENTIFICAÇÃO E RELAÇÃO DO ESPECTADOR COM A TELA

A questão da identificação é uma das preocupações fundamentais na *Poética* de Aristóteles. Para os Gregos, a arte (dramática e em geral) era concebida como uma forma de educação do espírito humano (a própria *República* de Platão tem esse propósito). No cinema a relação do espectador com o que lhe é apresentado na tela varia consoante o género de discurso adoptado pelo realizador. No caso da ficção é importante que o espectador se possa identificar com o protagonista, para que o processo ficcional e mimético se processe como tal. Como esclarece Metz:

Para compreender o filme de ficção, eu tenho de simultaneamente «julgar ser» a personagem (= processo imaginário) a fim de que este beneficie, por projecção analógica, de todos os esquemas de inteligibilidade que trago dentro de mim, e não julgar ser a personagem (= regresso ao real) de modo a que a ficção se possa estabelecer como tal (= processo simbólico): é o *parece-real* (1980:67).

Metz descreve assim o género de identificação que se processa no filme de ficção (ou “filme normal” na sua terminologia). Esta identificação no cinema também advém da convocação do real, mas é importante, antes de passarmos a essa questão, reflectir sobre a questão da *katharsis* no cinema de ficção.

Poder-se-á considerar que o espectador de cinema se identifica com o protagonista de um filme “narrativo-representativo” da mesma forma que o espectador grego se identificava com a personagem Édipo de Sófocles. A identificação com o protagonista nas artes dramático/representativas é um instrumento importante para a compreensão dos género, e para a própria compreensão da *katharsis* no cinema - é o «julgar ser» a personagem. Esta identificação processa-se primeiramente através da semelhança e do reconhecimento, tal como Aristóteles expõe na *Poética*¹⁰, e a mesma é essencial para que a ficção surta o efeito desejado no espectador. No entanto, no cinema esse processo é mais forte do que em qualquer outra arte representativa, em parte devido à “impressão de realidade”. Como sublinha Metz:

¹⁰“As tragédias (...) devem imitar casos que suscitem o terror e a piedade (...) evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna – caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância -, nem homens muito maus que passam da má para a boa fortuna (...) pois tal nem desperta terror ou piedade (...) Resta, portanto a situação intermediária (...) o homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça, que cai no infortúnio (...) não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro”. (Aristóteles, 1986:120).

Se bem que a capacidade de ficção já se encontrasse no princípio de todas as artes miméticas, subsiste ainda do facto de que o filme (...) produz uma impressão de realidade muito mais viva que o romance ou o quadro, em parte devido às suas imagens fotográficas particularmente «semelhantes», com a presença real do movimento e do som (ibid.:122).

Existem ainda outros géneros de identificação com a imagem que são importantes para o cinema no sentido fenomenológico e semiótico, tal como o processo de decodificação das imagens, o efeito-espelho da imagem, o prazer intrínseco à actividade mimética, a identificação com a câmara, etc.. É importante retermos que o ser humano se identifica com a imagem por semelhança: semelhança com o seu olhar, semelhança consigo mesmo, ou simplesmente semelhança com a forma como percebe e se relaciona com o mundo exterior. Como observa Walter Benjamin, “a natureza engendra semelhanças. Mas é no homem que se encontra a capacidade suprema de produzir semelhanças” (1987:109). Esta produção de semelhanças é parte integrante da actividade mimética, ou seja, “as semelhanças estimulam e despertam a faculdade mimética que lhes correspondem no homem” (ibid.:110). Assim sendo, é importante pensarmos a identificação do espectador não apenas na ficção cinematográfica, mas em todos os géneros de objectos fílmicos:

É evidente que o espectador tem a possibilidade de se identificar com o personagem de ficção, mas é necessário que haja um [personagem], o que faz que isto apenas seja válido para o filme narrativo-representativo, e não para a constituição psicanalítica do significante no cinema como tal. O espectador também pode identificar-se com o actor, em filmes mais ou menos aficcionais em que este último se faz passar por actor e não por personagem, mas continua a oferecer-se como ser humano, por conseguinte continua a permitir a identificação (Metz, 1980:57).

O que importa reter é que existem vários géneros de identificação do espectador com os seres e objectos expostos na tela, e que a identificação não é exclusiva dos filmes “representativos-narrativos”. Metz chega mesmo a afirmar que o espectador tem uma relação com tela parecida com aquela que tem com o espelho no que diz respeito ao processo de identificação. O que invoca uma primeira experiência de “indiferenciação primitiva” - “a criança identifica-se consigo própria como objecto” (ibid.:56). A questão da identificação é importante para a nossa compreensão do objecto do filme, seja ele ficção ou não, na medida que a imagem é decodificável para o receptor porque este consegue identificar e reconhecer o objecto representado. Assim sendo, o que permite ao espectador relacionar-se com os

objectos expostos na tela “é o facto de o espectador já ter conhecido a experiência do espelho (verdadeiro), e por conseguinte, ser capaz de constituir um mundo de objectos sem ele próprio ter de nele se reconhecer primeiro” (ibid.).

Este efeito de identificação é válido tanto se as percepções do objecto forem inconscientes ou conscientes, consequência de uma “imagem-movimento”, ou de uma “imagem-tempo”. Na primeira o espectador relaciona-se com as imagens de forma (quase) inconsciente, devido à duração da imagem e à sua relação com a imagem anterior e com a posterior. Na segunda, o tempo e o pensamento são devolvidos ao espectador, que pode assim tomar consciência da própria percepção. Neste sentido as teses de Deleuze (2009) são também importantes para a relação do espectador com a tela, na medida em que o cinema já se encontra no “lado simbólico”. No entanto, esta questão varia conforme o espectador se ausenta de si (“julgar ser” a personagem), ou não, na medida que a “imagem-tempo” convoca um tipo de relação com a tela completamente distinta da convocada pela “imagem-movimento”, porque numa o sujeito está presente e na outra ausente, mesmo que não totalmente, da sua consciência.

Há que sublinhar que o espectador tem uma relação distinta com a tela num filme narrativo-representativo-dramático e num documentário. O espectador não activa a instituição ficcional no documentário, tomando, em parte, a exposição como real. Porém, é interessante relembrar o que escreveu Bazin (1992) a propósito do filme “Viaggio in Italia” (1954), em resposta às críticas que foram feitas a Roberto Rossellini, quando sugere que a Nápoles “filtrada” pela consciência da heroína seria mais verdadeira do que um documentário sobre a mesma Nápoles do pós-guerra.

A noção de “paisagem mental” lançada por Bazin é interessante para pensar o dispositivo ficcional no cinema na sua relação com o espectador, apesar, ou talvez precisamente por recorrermos a um filme neo-realista para o efeito. A identificação do espectador com uma personagem de ficção faz com que este veja o mundo “filtrado” pela consciência da mesma, o que nos proporciona uma experiência sensorial/sensível muito próxima da nossa, não só por julgarmos ser a personagem, mas porque estamos efectivamente dentro da sua consciência e vemos e ouvimos os mesmos objectos segundo o mesmo ponto-de-vista. Neste aspecto a relação sensível entre o espectador e a personagem de cinema é bastante profunda. Isto deve-se em parte à capacidade de compreensão da ficção por parte do espectador,

que advém das artes representativas de tradição aristotélica, à qual se acrescenta a “impressão de realidade” própria do cinema:

É o duplo reforço que torna possível a impressão de realidade, é graças a ele que o espectador, a partir do material ecrânico, o único que lhe é sugerido (=manchas de luz (...), sons e palavras), se torna capaz de um certo grau de crença na realidade e de um imaginário, cujos os signos lhe são fornecidos *capaz de ficção* (Metz, 1980:122).

Esta capacidade de ficção, para a qual Metz adverte, “é antes de tudo a existência historicamente constituída (...) de um regime de funcionamento psíquico socialmente regulado, que se chama precisamente ficção” (Ibid). Entre esta “capacidade de ficção” e o filme narrativo-representativo-dramático a relação é estreita no sentido que “o cinema de diegese não poderia funcionar como instituição (...) se o espectador, já treinado pelas artes da representação mais antigas (romance, pintura figurativa, etc.) e pela tradição aristotélica da arte ocidental no seu conjunto, não fosse capaz de adotar de maneira estável e renovada o regime especial de percepção” (Ibid.). Esta instituição ficcional sobre a qual Metz teoriza não é activada no documentário, porque apesar de o discurso do *monstrateur* ser também representação, a matéria bruta com a qual o *monstrateur* trabalha é, irremediavelmente, diferente do que num filme narrativo-representativo-dramático. Na grande maioria dos documentários o *monstrateur*/narrador é o realizador do filme, portanto, o ponto-de-vista é sempre o seu, o que significa que ele é o centro do discurso. Num filme narrativo-representativo-dramático o centro do discurso, normalmente, é a consciência do protagonista que filtra aquela dada realidade segundo o seu *gaze*¹¹. Deste factor também advém a distinção da relação do espectador com o objecto exposto.

Outro elemento importante no mecanismo de identificação é a questão da crença do espectador no realismo da imagem, ou, por outras palavras, o conceito de “analogia”. Como esclarece Aumont, “o efeito de realidade designa o efeito que o conjunto de indícios de analogia numa imagem representativa produz no espectador” (2005:81). Quer isto dizer que o espectador, pela semelhança dos objectos representados com o mundo real, é afectado, torna-se sensível ao “efeito de real”. Ou seja, “o espectador não crê ver o próprio real, mas que o que vê existiu, ou podia ter existido no real” (Ibid.). Este efeito, gerado pela analogia da imagem,

¹¹ Termo normalmente usado para designar o ‘ponto-de-vista’/‘olhar’ da personagem ou do realizador.

produz um género de crença no espectador, que o faz perceber as imagens de uma forma muito particular: “Na sua relação com a imagem, o espectador crê, até certo ponto, na realidade do mundo imaginário representado nela” (Ibid.). É esta profunda crença nas imagens, baseada numa relação de analogia, que faz do cinema o dispositivo representativo ficcional por excelência.

4 – REALISMO E GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

Para pensar o realismo cinematográfico temos de nos reportar, ainda que brevemente, à sua origem, ou seja, à fotografia. A ontologia da fotografia é bastante complexa, levando mesmo Barthes a afirmar que “a fotografia é inclassificável” (1984:16). Isto prende-se em parte com a sua relação com real, mas também com a relação com o tempo. É importante também verificar como a fotografia libertou as artes visuais da obsessão do realismo e deu origem ao realismo cinematográfico. O cinema, por sua vez, importa algumas das aporias e potencialidades da fotografia, acrescentando-lhe o movimento, o que altera, à partida, a sua relação com o tempo.

4.1 – FOTOGRAFIA, A ARTE DA EXACTIDÃO

Como nos demonstra Bazin (1992), a fotografia é um processo objectivo que ultrapassa a subjectividade do homem, no sentido em que é o resultado de um processo físico e químico desencadeado por uma máquina, da qual fazem parte um conjunto de lentes ao qual se chama, precisamente, “objectiva”: “Pela primeira vez, entre o objecto inicial e a sua representação, apenas se interpõe um outro objecto. Pela primeira vez também, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente sem a intervenção criadora do homem” (ibid.:17). Bazin explica também como o advento da fotografia libertou as artes plásticas e visuais da obsessão pelo realismo.: “A fotografia beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a reprodução. O mais fiel desenho pode dar-nos mais informação sobre o modelo, mas não possuirá nunca, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia que domina a nossa convicção” (ibid.:19). Essa “transferência de realidade” (o rasto de real) transmite ao receptor uma noção de realismo, ou uma crença irracional de que a fotografia reproduz o real. Para Bazin a fotografia é uma “alucinação verdadeira”, que embalsama e “revela o real” em todos

os seus aspectos (incluindo o temporal). Como poderemos definir, então, o realismo da imagem fotográfica?

Aumont (2005:151) dá-nos uma primeira pista: uma imagem realista é “a imagem que fornece o máximo de informação sobre a realidade”. Esta definição, porém, não é satisfatória na medida em que podemos fornecer a mesma informação utilizando “convenções representativas” bastante diferentes. Assim, se o realismo de uma imagem não está na quantidade de informação relativa ao real, é porque falta algo a esta definição: “a imagem realista é aquela que dá o máximo de informação pertinente, isto é, uma informação facilmente acessível” (Ibid.). Esta facilidade de acesso é também bastante relativa, dependendo de convenções culturais e psicológicas. Neste sentido, uma fotografia poderá ter diversos significados. Aumont dá-nos ainda uma terceira definição que se prende com a questão da “analogia” da imagem, ou seja, a questão da semelhança entre a imagem e a realidade. Então, na mais corrente definição dos nossos dias, uma imagem realista “costuma ser uma imagem que representa analogicamente a realidade aproximando-nos de um ideal relativo de analogia” (Ibid.). A imagem fotográfica apresenta, pois, “semelhanças” com o real, representando as coisas com “objectividade”, mas ao extrair essa mesma realidade do seu movimento natural, acaba por produzir uma “alucinação”. Este facto deve-se à relação da fotografia com o tempo, que a faz divergir da pintura, por exemplo, no resultado da sua representação. Como reconhece Bazin, “a fotografia não cria, como a arte, a eternidade, ela embalsama o tempo e apenas o subtrai à sua corrupção” (1992:19).

A fotografia é assim descrita por Bazin como o resultado de um mecanismo “fantasmagórico” que “fixa o tempo” e cria cadáveres, ou, para ser mais preciso, um mecanismo que “embalsama o tempo” e cria múmias. Já Barthes apresenta-nos a fotografia como o mecanismo que “repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (1984:13). Segundo Barthes a fotografia duplica a realidade: “a fotografia pertence a essa classe de objectos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los” (ibid.:15). Esta dupla folhagem a que Barthes refere são: o objecto real e a sua representação (o seu “duplo” na sua linguagem).

Já Philippe Dubois (1992), distingue três categorias para classificar o percurso histórico das diversas posições defendidas pelos críticos e teóricos acerca

da fotografia. Primeiramente, a fotografia define-se enquanto espelho do real, o discurso da mimésis, a relação analógica com real. A fotografia é definida, nesta acepção, como um mecanismo que reproduz a natureza com exactidão e com neutralidade, devido ao facto de ser desencadeado por uma máquina. Segue-se uma segunda categoria, que entende a fotografia como transformação do real, o discurso do código e da desconstrução. A câmara escura deixa de ser vista como um mecanismo neutro de reprodução do real, para passar a ser um mecanismo codificado a nível cultural, sociológico, estético, técnico, etc.. Por último, a fotografia como vestígio do real, o discurso do índice e da referencialidade. A fotografia é o vestígio de algo que existiu fisicamente, o rasto do real, que provoca um sentimento de “realidade incontrolável” do qual não nos conseguimos libertar apesar dos códigos que circundam a fotografia.

Dubois, através da análise do pensamento de Baudelaire acerca da fotografia, fornece-nos uma tese bastante útil para a nossa formulação – o valor documental da fotografia. “O que importa assinalar aqui é a clivagem que Baudelaire estabelece, com rigor, entre a fotografia como simples instrumento duma memória documental do real e a arte como criação” (ibid.:23). A fotografia é assim apresentada como um instrumento que contribui para a memória colectiva, que contém um valor documental. “A fotografia é um adjuvante da memória, simples testemunho do que se passou” (ibid.:23). Esta especificidade da fotografia é algo que transporta para a imagem cinematográfica, como poderemos perceber de seguida.

4.2 – ONTOLOGIA DA IMAGEM CINEMATOGRAFICA

A problemática da fotografia, na sua relação com o real, persiste na imagem cinematográfica, mas com uma diferença bastante relevante – a relação da mesma com o tempo. Se a fotografia embalsama o objecto num instante exacto, mantendo-o estático para toda a eternidade, a imagem cinematográfica preserva também a sua temporalidade própria nesse determinado instante negativado na película virgem, acrescentando-lhe a sua duração. Nas palavras de Bazin, “pela primeira vez, a imagem das coisas é também a sua duração (...) a múmia da mudança” (1992:20). Dito de outro modo, a imagem cinematográfica regista também o correr do tempo. Se a fotografia já contém indícios de analogia que satisfazem o nosso desejo de

“realismo”, a imagem cinematográfica reforça essa sensação, reiterando a “crença” de que aquilo que vemos é “real”. Poder-se-á dizer que, enquanto o cinema evoluiu e deu origem a novos géneros e dispositivos, esta “crença” na realidade da imagem nunca abandonou o espectador de cinema. Nos nossos dias, com a proliferação dos vários dispositivos produtores de imagem, poderíamos mesmo dizer que essa crença é ainda mais forte. A abundância não desmoronou essa crença nas imagens, apenas a tornou mais complexa.

É inevitável recorrer à obra de Gilles Deleuze quando se trata de classificar ontologicamente a imagem cinematográfica. Nela encontrarmos as teses que dividem o cinema em duas eras e em dois tipos de imagem: a “imagem-movimento”, associada ao cinema clássico, e a “imagem-tempo”, associada ao nascimento do cinema moderno. Para dividir as duas eras da imagem cinematográfica Deleuze (1986) aponta factores exteriores ao próprio cinema, como o final da Segunda Guerra Mundial. Como observa Rancière, “ali entre as ruínas da guerra e a profusão de vencidos, espaços desconexos e personagens atormentados em situações diante das quais eles não têm reacção” (2001:12), nasce um novo tipo de imagem ancorado no tempo.

Para discutir os conceitos de Deleuze é necessário, em primeiro lugar, perceber a sua noção de imagem. Deleuze assenta as suas reflexões no prolongamento da revolução filosófica que representou para ele o pensamento de Bergson. Essa revolução é a abolição da oposição entre o mundo físico do movimento e o mundo psicológico das imagens. As imagens não são, portanto, o duplo das coisas, são as próprias coisas, o “conjunto do que aparece” (Deleuze, 2009:96). Portanto, as imagens são o movimento do universo, no qual os corpos-luz e os objectos se incluem, nas suas perpétuas modificações. Nas palavras de Deleuze: a “imagem é só um caminho pelo qual passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidade do universo” (Ibid.). Nestas modificações do universo também teremos de nos incluir a nós próprios. Nós somos corpos que agem e reagem perante o movimento irresistível do universo: “O meu corpo é uma imagem, portanto um conjunto de acções e de reacções. Os meus olhos e o meu cérebro são imagens, partes do meu corpo. Como poderia o meu cérebro conter as imagens, se ele próprio é uma imagem entre as demais?” (Ibid.). Deleuze constrói assim uma teoria alargada do universo e das suas constâncias,

onde “IMAGEM = MOVIMENTO”. Parafraseando Rancière (2001), a teoria de Deleuze não incide sobre o cinema em particular, mas sim sobre a história natural. O cinema não será o nome de uma arte, mas o “nome do mundo”.

A noção de imagem que Deleuze esboça, apoiando-se em Bergson, afasta-se, em certa medida, da noção psicológica e representativa que temos vindo a analisar. Para Deleuze, não existe “representação”, nem cópia ou duplo, as imagens são as próprias coisas. Deleuze, fornece-nos uma ideia de todo – “plano da imanência” – “onde a imagem existe por si (...) Esse em-si da imagem é a matéria: não qualquer coisa que estaria escondida atrás da imagem, mas pelo contrário a identidade absoluta da imagem e do movimento” (2009:97). Neste sentido, o que faz a câmara cinematográfica, no fundo como o cérebro humano, é extrair essas imagens-movimento da sua constância, aprisionando-as na película. “O cérebro não é senão isso, intervalo, desvio entre uma acção e uma reacção” (ibid.:103). É, também, devido a esse arrancar da imagem do seu movimento perpétuo que a fotografia é uma “alucinação”:

Se o cinema não tem de modo nenhum por modelo a percepção natural subjectiva, é porque a mobilidade dos seus centros e a variabilidade dos seus enquadramentos o levam sempre a restaurar vastas zonas acentradas e desenquadradas: ele tende assim a reencontrar o primeiro regime da imagem-movimento, a universal variação, a percepção total, objectiva e difusa (ibid.:104).

Este primeiro regime da imagem-movimento, que Deleuze descreve acima, é o que ele denomina de “imagem-percepção”. A percepção da totalidade do movimento que é aqui eliminada ou subtraída conforme o ponto-de-vista. Ou seja, a imagem cinematográfica, pelas suas variações de enquadramento, busca a objectividade em detrimentos da subjectividade da percepção natural. A acção e a percepção estão aqui de mão dadas, na mobilidade do centro perceptivo. “O que equivale a lembrar que toda a percepção é antes de mais sensório-motora: a percepção não está mais nos centros sensoriais do que nos centros motores, ela mede a complexidade das suas relações” (Ibid.). Esta objectividade perceptiva sensório-motriz é transposta para a imagem através da montagem, de que é exemplo a análise que faz Deleuze sobre a tese de “Cine-olho” de Vertov:

O que a montagem faz, segundo Vertov, é levar a percepção para as coisas, é pôr a percepção na matéria, de tal modo que qualquer ponto do espaço

percepção por si mesmo todos os pontos sobre os quais age ou agem sobre ele, por mais longe que se estendam essas acções e reacções (ibid.:129).

O que equivale a dizer que as imagens isoladas nos fornecem uma percepção natural subjectiva, como a nossa, ou simplesmente que essas imagens perderam as suas propriedades naturais, e que é através da montagem que essas imagens ganham um sentido. Isto prende-se com o facto de ao capturarmos os corpos-luz em movimento lhes retirarmos o seu sentido natural. É por isso que dizemos que a câmara (tanto fotográfica como cinematográfica) aprisiona e mortifica os corpos-luz, porque ao serem retirados da sua cadência natural, estes perdem o seu sentido próprio, deixam de pertencer ao “todo” universal, passando a pertencer a um “todo” criado pela montagem, ou, usando a terminologia de Deleuze, um novo “plano de imanência”.

Como afirma também Rancière, “o que faz a arte em geral, e a montagem cinematográfica em particular, é arrancar aos estados dos corpos suas qualidades intensivas, suas potencialidades de acontecimento” (2001:7). O que equivale a dizer que a montagem recria o movimento do mundo a seu bel-prazer, usando as potencialidades das imagens capturadas e dando-lhes um sentido próprio. É exactamente esta a definição de montagem que Bazin nos propõe: montagem é a “criação de um sentido que as imagens não contêm objectivamente e que provém apenas da sua relação” (1992:73).

Estamos, portanto, na era do cinema que assenta as suas potencialidades na montagem em detrimento do plano isolado, ou simplesmente, usando o termo comumente utilizado pelos teóricos do cinema, na era do cinema clássico. A cesura que se dá no cinema, na passagem da era da imagem-movimento para a da imagem-tempo, é algo que Deleuze atribui a factores exteriores ao próprio cinema, como já vimos atrás. Não podemos, no entanto, deixar de associar essa cesura ao surgimento dos movimentos realistas que vieram fundar uma nova vaga de cinema em todo o mundo.

Seguindo a trilha de um cinema que assentava as suas propriedades mais na imagem do que na montagem, tendo como precursores Stroheim, Murnau, Flaherty, Renoir, chegamos até ao cinema de Welles e à forma como este usa a profundidade de campo. No cinema de Orson Welles a profundidade de campo é usada como elemento dramático e de *mise-en-scène*, com “a recusa em dividir o acontecimento,

de analisar no tempo a área dramática” (Bazin, 1992:83). No fundo, a profundidade de campo podia substituir a montagem e a troca alternada de pontos-de-vista. Como alerta Bazin:

Bem utilizada, a profundidade de campo não é apenas uma maneira mais económica, mais simples e ao mesmo tempo mais subtil de valorizar o acontecimento; afecta, com as estruturas da linguagem cinematográfica, as relações intelectuais do espectador com a imagem e por isso mesmo modifica o sentido do espectáculo (ibid.:84).

Trata-se, portanto, de um recurso estilístico capaz de modificar não só a forma como se mostra um acontecimento através de imagens, mas também de transformar a forma como apreendemos essas mesmas imagens. No seguimento deste elemento, Bazin desenvolve uma tese sobre as consequências que a profundidade de campo tem no cinema. Primeiramente, “a profundidade de campo coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima daquela que mantém com a realidade” (Ibid.). Isto é, independentemente do conteúdo da imagem o efeito que a mesma terá sobre o espectador será sempre mais realista. A segunda consequência da profundidade de campo “implica uma atitude mental mais activa e mesmo uma contribuição positiva do espectador para a realização” (Ibid.). No cinema clássico o espectador é conduzido, através da montagem, pelos acontecimentos segundo uma decomposição/recomposição produzida pelo realizador. Aqui é o espectador quem, através da sua atenção, interpreta o acontecimento. Segue-se um terceiro e último aspecto, não de ordem “psicológica”, como os dois precedentes, mas de ordem “metafísica” – a profundidade de campo provoca “ambiguidade”.

Desta forma se inicia a ruptura profunda que determina a entrada do cinema no seu estágio de modernidade. Não significa isto que não existissem já indícios desta ruptura em cinematografias de autores como Flaherty, ou Murnau, mas a clivagem que se dá no cinema na década de quarenta tem tanto de luminosa quanto de violenta: a objectividade da montagem, do cinema de Griffith e Eisenstein, dá lugar à ambiguidade da profundidade de campo, de Renoir e Welles. É neste contexto que surge o neo-realismo italiano, derrubando o último pilar do cinema clássico - o expressionismo da imagem. Se em Welles ainda poderíamos encontrar um certo expressionismo na imagem, o cinema de Rossellini e Vittorio de Sica despoja-se de qualquer expressionismo e de quaisquer efeitos de montagem. Mas, como em Welles, apesar de em estilos distintos, o neo-realismo, como refere Bazin,

“tende a dar ao filme o sentido da ambiguidade do real” (ibid.:86). Segundo Deleuze, “em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo apontava a um real por decifrar” (1986:11).

Podemos, então, concluir que o neo-realismo é o resultado da cisão com o cinema clássico, apoiado num novo género de imagem, ao qual Deleuze chama imagem-tempo. No entanto, Deleuze não partilha da tese de Bazin sobre o neo-realismo, que se limita a atribuir o seu surgimento a critérios formais e estéticos, que produzem um efeito realista mais acentuado, e que assim desencadeia o surgimento da nova era do cinema. Para Deleuze, “o que define o neo-realismo é a ascensão de situações ópticas (e sonoras, se bem que o som síncrono tenha faltado no começo do neo-realismo), fundamentalmente distintas das situações sensório-motrizs da imagem-acção no antigo realismo” (ibid.:13). Ou seja, o neo-realismo produz situações ópticas e sonoras puras. É-nos, no entanto, difícil de discernir esse corte entre as duas eras da imagem. A tese de Deleuze assenta na ideia de que o elo sensório-motor da imagem-movimento é quebrado. As imagens já não se relacionam com as seguintes, tendendo para um ponto de indiscernibilidade. Portanto, a imagem-tempo caracteriza-se pela ruptura com o elo sensório-motriz da imagem-movimento e pelo surgimento, como no cinema de Rossellini, de situações ópticas e sonoras puras que já não se transvertem em acções. A partir desta nova imagem constitui-se, de forma exemplar em Welles, “a lógica da imagem-cristal, em que a imagem real não se conecta mais a uma outra imagem real, mas com a sua própria imagem virtual” (Rancière, 2001:2). O que significa, segundo a tese de Deleuze, que a nova era do cinema é marcada pela impossibilidade de ligação entre as imagens. As imagens ficam assim no intervalo, num interstício, e a sua ligação gera-se através do vazio.

Mais do que o resultado realista deste novo regime da imagem, para o qual nos adverte Bazin, estamos perante uma imagem que corta com o seu sentido narrativo, actualizando em si as virtualidades do tempo. Neste sentido a tese de Deleuze vai, de certo modo, contra a de Metz relativamente ao cinema moderno. Para Deleuze, “a narração não é mais do que uma consequência das próprias imagens aparentes e das suas combinações directas, nunca é um dado” (1986:45). A narração clássica emana directamente das composições orgânicas da imagem-movimento (montagem), segundo as leis de um esquema sensório-motriz. Para

Deleuze, “a origem da dificuldade está na assimilação da imagem cinematográfica a um enunciado” (Ibid.). A narração não é nunca um dado aparente das imagens, mas sim uma consequência das próprias imagens aparentes, das imagens sensíveis em si mesmas. Daqui advém a oposição entre ambos os autores no que se refere à imagem cinematográfica. Para Metz as imagens são narrativas por natureza. Para Deleuze as imagens são agenciamentos de matéria-luz. Para Metz o lado narrativo da imagem sobrepõe-se sempre ao semiótico. Para Deleuze o semiótico sobrepõe-se ao narrativo. O certo é que, independentemente dos factores determinantes, a imagem cinematográfica tem uma tendência narrativa bastante acentuada e a prova disso é que os filmes são aperceptíveis, ou seja, quando perante um filme, o espectador consegue interpretar a maioria das imagens apresentadas e estabelecer uma compreensão geral produzida pela soma das imagens em si. Do mesmo modo, as imagens têm uma temporalidade intrínseca que tem como consequência a narratividade. Ou seja, em última análise o tempo é narrativo, logo as imagens por conterem uma temporalidade própria, são também elas narrativas.

A verdade é que o cinema moderno tendeu a romper com os princípios clássicos do cinema narrativo, assente na montagem, dando lugar a uma nova era da imagem.

Voltemos, então, à imagem-tempo. Para Deleuze (1986), as imagens ópticas e sonoras puras podem ter dois pólos: objectivo e subjectivo, real e imaginário, físico e mental. Mas dão lugar a “opsignos” e “sonsignos” que não cessam de comunicar os pólos entre si e que, num sentido ou noutro, asseguram as passagens e as conversações tendendo para um ponto de indiscernibilidade, que não mais volta a relacionar-se com outras imagens. Ao contrário da imagem-acção, que priva o espectador do seu tempo de reflexão, a imagem-tempo devolve ao espectador o tempo necessário ao pensamento que a imagem-movimento lhe rouba. Estamos, assim, próximos da tese de Bazin (1992). Como já abordámos anteriormente, a relação do espectador com a tela no cinema moderno é efectivamente distinta da do cinema clássico, e a expansão da dimensão realista através da imagem-tempo é um factor que não podemos deixar de sublinhar.

4.3 – O REALISMO CINEMATOGRAFICO

Como vimos anteriormente, desde o início do cinema que se entevia uma divisão simbólica entre um cinema com um pendor realista, expressado nos filmes dos Lumière, e um cinema que efectivava as suas potencialidades ilusórias, expressado no cinema de Méliès. No ensaio *Ontologia da Imagem Fotográfica*, Bazin expõe a tese de que a fotografia veio satisfazer o desejo humano de reproduzir a semelhança, libertando assim as artes representativas visuais da sua obsessão pelo realismo: “as virtualidades estéticas da fotografia residem na revelação do real” (Bazin, 1992:20). O cinema apresenta-se, nesta perspectiva, como “resultado final” da objectividade fotográfica. Na verdade, os filmes dos Lumière contêm essa faceta de revelar o meio físico imediato, mas não podemos afirmar que o seu objectivo fosse, exactamente, a procura do realismo. O que podemos dizer é que os seus filmes concentravam, em si, todas as potencialidades do novo dispositivo, tanto as realistas, como as ficcionais, simplesmente porque ali estava contido todo o cinema. A grande novidade do cinematógrafo não era captar a “realidade”, mas sim o movimento, a imagem em movimento. A partir daí o cinema ganha novos contornos, até se estabelecer como mais um dispositivo representacional e ficcional, que vem criar as bases sobre as quais o cinema clássico irá assentar.

O cinema clássico, como constatámos anteriormente, tinha como base o formalismo da montagem e o expressionismo da imagem. São exactamente essas bases estéticas que o cinema moderno vem pôr em causa, primeiro por Welles, através da profundidade de campo, e depois pelos neo-realistas italianos, como sugere Bazin:

Em *Libertação e Alemanha, Ano Zero*, de Roberto Rossellini, e *Ladrões de Bicicletas*, de Vittorio de Sica, o neo-realismo italiano opõe-se às formas anteriores do realismo cinematográfico pelo despojamento de todo o expressionismo, e em particular, pela ausência total dos efeitos devidos à montagem (1992:86).

Segundo Bazin, o derradeiro efeito deste novo modo de realismo expressava-se na criação de “ambiguidade”. “A preocupação de Rossellini diante do rosto da criança

de Alemanha, Ano Zero é justamente inversa da de Kulechov perante o grande plano de Mosjukine¹². Trata-se de lhe conservar o mistério” (Ibid.).

Mas voltemos atrás no tempo, mais precisamente ao cinema de Flaherty e à questão do gesto do autor. As opções estéticas de Flaherty para nos mostrar a vida daqueles esquimós têm como efeito uma sensação realista, que para muitos resulta no início do documentário. Sem querer tomar partido nessa discussão, digamos somente que Flaherty se mantém fiel ao meio natural daquelas existências, mostrando-nos aquela realidade da forma mais isenta e não-interventiva possível. O seu efeito formativo está em ser fiel ao meio natural e intervir o mínimo possível para o alterar. Imaginemos a caçada do mesmo Nanook, representada por Eisenstein, também ele um realista noutros sentidos, e o resultado imaginado é certamente bastante distinto do obtido por Flaherty. Podemos dizer que tem aqui início a oposição teórica, exposta por autores como Bazin ou Kracauer, entre o cinema de montagem, onde a influência formativa do realizador se faz sentir, e um cinema que se opõe aos princípios da montagem, onde uma dada realidade é mostrada de forma mais isenta e imparcial possível.

Andrew Tudor, nas suas *Teorias do Cinema*, analisa os pensamentos de Bazin e Kracauer relativamente a esta questão, opondo-se aos seus ideais realistas: “Tanto Bazin como Kracauer ambicionam um cinema e uma estética onde a interferência humana esteja ausente” (2009:116). Ora, esta premissa é impossível. “Se o espírito fotográfico reside na revelação neutra da realidade, é difícil que haja muitas fotografias verdadeiramente fotográficas. Se isto é a realidade (de Bazin e Kracauer) então não há no mundo nenhum filme que cumpra os seus requisitos estéticos” (ibid.:90). Por menos interferência no processo de registo do real e no processo de montagem que um realizador possa ter, o seu cunho estará sempre presente no filme. Segundo Tudor, para Bazin, “o realismo purista, no seu limite, é um documentário total. É a revelação neutra, impassível, não humana de um mundo objectivo. Há o mínimo de interferência na sacrossanta identidade da imagem cinematográfica e do objecto que representa” (ibid.:118). A norma estética dominante reside, portanto, na fidelidade de um filme à realidade natural exterior. Neste sentido a montagem para Bazin, argumenta Tudor, “é o processo anti-cinematográfico *par excellence*; o cinema propriamente dito está no absoluto respeito fotográfico pela

¹²Referência às experiências de montagem de Kulechov.

unidade do espaço” (ibid.:114). Quando olhamos para *Nanook* a caçar a foca, não estamos perante a realidade, estamos sim perante uma representação naturalista da realidade, que veicula uma sensação realista. Essa sensação realista é criada pelas opções estéticas de Flaherty, sobretudo na forma como representa o tempo e o espaço. Isso não significa que não haja montagem, apenas que a influência formativa na nossa percepção do filme, por parte de Flaherty, é invariavelmente menor do que em filmes como “O homem da câmara de filmar” (1929) de Vertov. Não nos parece por isso plausível defender que Bazin defenda um realismo absoluto, sem interferência do homem, quando grande parte da sua obra é composta sobretudo de análises de ficções. Mais do que isso, Bazin refere-se à montagem e à narrativa realista de uma forma bastante distinta, quando analisa a evolução da estética do cinema a partir de autores como Flaherty ou Murnau:

A regenerescência realista da narrativa (...) torna-se capaz de integrar o tempo real das coisas, a duração do acontecimento pelo qual a planificação clássica substituíra insidiosamente um tempo intelectual abstracto. Mas de longe de eliminar definitivamente as conquistas da montagem, dá-lhe pelo contrário uma relatividade e um sentido (Bazin, 1992:89).

Bazin também não parece defender o “documentário total” quando diz, a propósito de “*Viaggio in Italia*”, que a Nápoles do filme de Rossellini não é falsa, o que, em contrapartida, poderia acontecer num documentário de 3 horas. Como poderia Bazin defender um suposto “documentário total”, quando defende que a Nápoles “filtrada” pela consciência da heroína de “*Viaggio in Italia*” (1954) é mais verdadeira e objectiva do que num possível documentário? Não estará Bazin, também, a defender uma humanização da objectividade fotográfica através da subjectividade da consciência de uma dada personagem?

Os argumentos de Tudor não são totalmente satisfatórios, sobretudo na sua leitura da obra de Bazin, mas apontam para uma questão interessante – por mais que o realizador tente apagar a sua acção formativa no processo de filmagem e montagem, o seu cunho acaba sempre por estar presente no filme. É inegável que Bazin tenha defendido os ideais do cinema realista, e que admirava realizadores como Rossellini e Welles, mas isso não invalida que as suas análises, de uma sensibilidade e lucidez ímpares, tenham desprezado outros géneros de cinema. Bazin apenas segue, como crítico, a tendência realista que se manifesta no cinema, no seu caminho para a modernidade.

Na sua análise da evolução da linguagem cinematográfica, Bazin desenvolve uma teoria sobre a passagem da era muda para a sonora sobre a qual vale a pena reflectir. Ao contrário da grande maioria do cinema mudo, a estética do cinema de Flaherty, Murnau ou Stroheim “não se encontrava ligada à montagem, atraía o realismo sonoro como um prolongamento natural” (ibid.:88). O que significa que num filme como “Nanook, o Esquimó” (1922), o som só viria complementar o realismo naturalista da imagem. Neste aspecto a era sonora não vem alterar a estética realista desde género de cinema, como veio a alterar profundamente o cinema clássico assente na montagem.

Regressemos então ao neo-realismo italiano. Grande parte da sensação realista veiculada no cinema neo-realista prende-se com opções estéticas, tais como o plano-sequência, a profundidade de campo, cenários naturais, luz natural, minimização da importância da narrativa, e sobretudo a redução do papel da montagem a fim de passar para o “ecrã a verdadeira continuidade da realidade” (ibid.). Como defende Deleuze, “em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo apontava para um real por decifrar, sempre ambíguo” (1986:11). Esta ambiguidade é um traço que se opõe à objectividade do cinema clássico. Mas em que medida é que a ruptura entre as duas eras do cinema se deve a efeitos estéticos? Como diferenciar o neo-realismo do realismo cinematográfico que o precede? Quais são as características do neo-realismo italiano que irão servir como base para o surgimento da *nouvelle vague* francesa e para nascimento dos cinemas novos em países como Alemanha, Portugal ou Brasil? A resposta está, em parte, contida num texto de Bazin, intitulado *Defesa de Rossellini*, do qual tomo a liberdade de transcrever este longo excerto:

O neo-realismo é uma descrição global da realidade por uma consciência global. Quero dizer com isto que o neo-realismo se opõe às estéticas realistas que o precederam e especialmente ao naturalismo e ao verismo, dado o seu realismo não incidir tanto na escolha de assuntos como na tomada de consciência. O que é realista em *Libertação*, é a resistência italiana, mas o que é neo-realista é a realização de Rossellini, a sua apresentação ao mesmo tempo elíptica e sintética dos acontecimentos. Ainda noutros termos, o neo-realismo recusa-se por definição à análise (política, moral, psicológica, lógica, social ou tudo o que quiser) das personagens e da sua acção. Considera a realidade como um bloco, não decerto incompreensível, mas indissociável. O que não significa, muito pelo contrário, que o neo-realismo se reduza a não sei que documentário objectivo. O neo-realismo não se define pois por uma recusa de tomar posição em relação ao mundo, nem julgar, mas supõe de facto uma atitude mental; é sempre a realidade vista através de um artista,

refractada pela sua consciência (...) Gostaria de dizer a consciência do artista neo-realista tradicional (Zola, por exemplo) analisa a realidade e refaz uma síntese de acordo com a sua concepção moral do mundo, enquanto a consciência do realizador neo-realista a filtra. Sem dúvida que a sua consciência, como qualquer consciência, não deixa passar todo o real, mas a que escolha não é nem lógica nem psicológica: é ontológica no sentido em que a imagem da realidade que nos restituem se mantém global, da mesma maneira, se se quiser por metáfora, que uma fotografia a preto-e-branco não é uma imagem da realidade decomposta e recomposta “sem cor”, mas uma verdadeira marca do real. Há identidade ontológica entre o objecto e a sua fotografia (Ibid.:362-373).

Não se trata, pois, de despojar a imagem de todo o vestígio humano, mas sim de não a trespassar por um regime moral, psicológico, social que condicione a sua percepção. A consciência que filtra o real em “Viaggio in Italia” é a “brecha” (como lhe chama Jacques Rivette) por onde todo o cinema passa para entrar no seu estágio de modernidade e fundar as novas cinematografias, um pouco por todo o mundo. Essa consciência que “filtra” o real despoja-o de tudo o que lhe acessório e apresenta-o de forma ambígua. É a objectividade da imagem cinematográfica filtrada pela consciência subjectiva da personagem que cria essa ambiguidade. No dizer de Deleuze, “é um cinema de vidente, já não é um cinema de acção” (1986:13). Assim o neo-realismo define-se pelo surgimento de situações “ópticas e sonoras puras”, de que o cinema de Rossellini é um bom exemplo. O prolongamento da percepção já não se relaciona com a acção, como no cinema clássico, mas sim com o pensamento. A imagem estava, assim, despojada de toda a artificialidade expressionista; a montagem não fazia mais se não unir as personagens com o “real” que os envolvia. Assim, o neo-realismo define-se como um estilo, cujos recursos estéticos causam no espectador uma experiência sensorial bastante próxima da sua percepção real das coisas, com os seus longos planos-sequências e a recusa do lado formativo da montagem. O “efeito de real” do neo-realismo deve-se, pois, à forma de realizar os filmes, às opções estéticas da imagem e som.

No entanto, se por um lado estamos nos domínios da ficção, por outro não podemos deixar de notar uma certa vertente documental no neo-realismo italiano. Tomemos como exemplo a obra de Rossellini. No final de “Viaggio in Italia” os dois protagonistas cruzam-se, da parte de fora do seu Bentley, com uma procissão pascoal em memória de São Januário. Há uma primeira parte da cena em que os actores estão dentro do carro e a realidade é, explicitamente, filtrada através das janelas do carro. Lá fora vemos um multidão de pessoas que se atravessam no

caminho do carro, até que vemos finalmente a procissão. Os protagonistas saem do carro, observando a passagem da procissão, até que Ingrid Bergman é arrastada pela multidão. As imagens da procissão contêm um valor documental, e ao que tudo indica a procissão existiu mesmo, não é uma recriação, mas mesmo que se fosse a nossa sensação seria a de estarmos “realmente” a ver a procissão. Rossellini filmou os vários assuntos separadamente: a procissão e a sequência com os actores. É através da montagem que une os dois assuntos, transformando-os num só. Em “Stromboli” (1950), na famosa cena da pesca do atum, encontramos uma situação idêntica. Bergman vai visitar o seu esposo durante a pescaria e presencia a brutalidade daquela actividade. Rossellini filma a pescaria do atum como se de um documentário se tratasse, depois filma separadamente as cenas com os actores. Mais uma vez é através do processo de montagem que une o lado ficcional ao documental da imagem, veiculando a ideia de unidade espacial e temporal, quando na verdade se trata de uma artificialidade criada pela montagem.

O que acontece neste e noutros filmes de Rossellini é a representação de um real fragmentado, sempre filtrado pelo ponto-de-vista e pela consciência das personagens, no sentido em que nós vemos o que elas vêem. Este real fragmentado é aquilo a que Deleuze (1986) chama situações “ópticas e sonoras puras”. Por isso, não podemos deixar de notar que a sensação de realidade que é transmitida ao espectador se deve a efeitos estéticos próprios da realização neo-realista, mas também devido a esse lado documental que irrompe nos filmes de forma fragmentária. Estamos, portanto, na presença de um género de cinema que mistura aspectos ficcionais com as aspectos documentais. Ou, por outras palavras, de ficções cinematográficas que se munem de aspectos tradicionalmente atribuídos ao documentário.

4.4 – DOCUMENTÁRIO E DISCURSOS DO REAL

A definição de “documentário” constitui como uma dificuldade teórica. Como refere Nichols (2001:1), de forma algo provocadora, “todos os filmes são documentários. Mesmo as mais fantasiosas ficções fornecem evidências da cultura nas quais estão inseridas e reproduzem os gostos das pessoas que os fazem”. Esta

afirmação, por si só, dá-nos conta do largo espectro de elementos que serão necessários para definir o género documental.

O primeiro autor a usar o termo [documentário] foi o realizador e produtor britânico John Grierson num texto a propósito do filme “Moana” (1925) de Flaherty, indicando a capacidade do *medium* para produzir literalmente um “documento” visual a partir de um evento particular. Grierson¹³, embora fortemente comprometido com as potencialidades políticas e sociais do documentário, reconheceu claramente que o filme em si era uma forma relativa, o que o levou a afirmar que o cinema não é nem uma arte, nem entretenimento, mas sim uma forma de publicação, que pode encontrar diversas formas e diferentes públicos (Grierson apud. Hardy, 1955:85). O documentário é, segundos os termos de Grierson, um método cinemático de “publicação”, que se define como um “tratamento criativo da realidade” (ibid.:13). Esta formulação de Grierson realça duas funções do documentário: por um lado o registo de factos, eventos e formas de vidas através de imagens e sons; por outro a interpretação da “realidade” a partir de um ponto-de-vista. Grierson reconhece que captar a “realidade”, em si, não constitui propriamente um factor de “verdade”. Assim, constata a importância do processo subjectivo para relevar a “verdade”, o que realça a importância da manipulação no processo de realização de um documentário. Ou seja, um documentário não é uma reprodução da realidade, mas sim uma representação subjectiva de aspectos da realidade.

Como aponta Carl Plantinga (1997), Grierson, ao exigir criatividade no processo de produção de um documentário, esperava assim distingui-lo de um vulgar filme informativo, reconhecendo a necessidade de “dramatização” para representar aspectos sociais. Assim, para Grierson, nem todos os filmes de “não-ficção” são documentários - eles devem primeiramente satisfazer as necessidades de dramatização e “criatividade”, para representar determinados aspectos sociais: “Nós acreditamos que o actor original (ou nativo), e a cena original (ou nativa), são melhores guias para a interpretação do mundo moderno na tela [do que actores e cenários falsos]” (Grierson, 1996:97). As noções de Grierson já reconhecem ao documentário, desde o início, uma faceta dramática que pode ser particularmente notada em “Night Mail” (1936). No entanto, ainda não podemos afirmar que estamos

¹³A propósito de “Moana” de Flaherty, Grierson escreveu: “it had 'documentary' value”. (Grierson apud. Curthoys/Lake, 2005:151).

perante uma base teórica que nos seja satisfatória para definirmos este género de filmes.

A definição dada ao documentário como filme de “não-ficção” é repetida noutras tentativas, por autores como Paul Wells, que define documentário como:

Um “texto” de não-ficção com imagens captadas directamente da realidade, que podem incluir a gravação ao vivo de eventos e materiais de pesquisa relevante (ou seja, entrevistas, estatísticas, etc.). Este tipo de “texto” é normalmente munido de um determinado ponto-de-vista, e visa solucionar um problema social que poderá afetar directamente a audiência (1999:212).

Mais um vez se nota o sublinhar do aspecto social, mas ainda estamos perante uma definição bastante rígida, onde não poderemos incluir todos os géneros de documentário. Se o documentário é também representação, como separá-lo da ficção? Bill Nichols (1991) dá-nos algumas coordenadas ao separar “mundo histórico” de “mundo imaginário”. Para Nichols, a ligação entre documentário e o mundo histórico é o traço que melhor distingue esta tradição. Utilizando as capacidades de registo de som e imagem para reproduzir a aparência psicológica das coisas, os filmes de documentário contribuem para a formação da “memória popular”. É de notar, em primeiro lugar, a questão da perspectiva e interpretação de acontecimentos verídicos (históricos) sobre os quais o documentário se ocupa. A noção de “mundo histórico” é uma noção analógica do mundo, no sentido em que Nichols se refere a este conceito como o mundo que nós conhecemos e encontramos, ou que acreditamos que outros possam encontrar. Para Nichols, a diferença entre “mundo imaginário” e “mundo histórico” é a mesma que entre contar uma história e fazer um argumento; entre estabelecer identificação subjectiva e estabelecer uma impressão objectiva ou responsável, relativamente a um assunto histórico. O documentário, como qualquer outro discurso do “real”, contém vestígios que descrevem e interpretam o mundo da experiência colectiva = o mundo como o conhecemos.

Através da leitura de outro texto de Nichols (2001), podemos afirmar que o documentário não é uma reprodução da realidade, nem uma cópia ou uma réplica, mas sim a representação do mundo tal como o conhecemos; um particular ponto-de-vista que nos mostra um universo que nos é familiar, ou de aspectos que estão directamente relacionados com ele. Não é uma reprodução objectiva de uma dada realidade, porque isso poderia ser imperceptível para o espectador comum, o que

nos mostra que o documentário pretende ser compreendido, daí o uso da chamada “voz de deus” (voice over), como em “NightMail” (1936) e em muitos outros documentários. Isto conduz-nos a uma questão que remonta à fotografia: se a fotografia é muitas vezes tão precisa que ultrapassa a nossa compreensão (a “alucinação” de Barthes) e necessita da respectiva legenda para que possa ser entendida no seu contexto, as imagens cinematográficas (neste caso as documentais) padecem do mesmo problema, ou seja, necessitam de ser contextualizadas, e daí o uso da voz-off, como em “Night Mail”. Isso não significa que este documentário não pudesse ser compreendido por algum tipo de público mais familiarizado com aquela “realidade”, mas sem o recurso à voz-off a acompanhar as imagens em movimento, o filme perderia a sua objectividade, a sua contextualização, e ganharia assim um maior grau de subjectividade.

Outro aspecto que merece menção é o do território social onde o documentário se situa. No seu contexto social, as pessoas são tratadas como actores sociais (carteiros, professores, alunos, polícias, políticos, etc.) e com a presença da câmara esse aspecto não se altera. Aliás, é devido a isso que Grierson nos diz que prefere um actor social (nativo), que desempenhe o seu papel social, a um actor profissional. Relativamente a este aspecto, Nichols (2001) diz-nos que o valor destas personagens reside não na sua personalidade e comportamento particular (diríamos os traços que os distinguem), mas sim na forma como o seu comportamento, socialmente delimitado, pode servir os interesses do documentarista. Segundo Nichols, o grau de transformação do comportamento e personalidade dos actores sociais, quando estão perante a câmara, introduz no documentário um aspecto ficcional (a raiz da ficção está em criar ou fabricar sentidos). O que nos leva a pôr em causa a definição de filme de “não-ficção” para categorizar o documentário. Ou seja, a profunda manipulação de aspectos do “mundo histórico” através ponto-de-vista próprio confere ao documentário algumas limitações a nível de leitura por parte do espectador. Neste particular, o documentário parece continuar bastante dependente de aspectos sociais e de pontos-de-vista que constroem a livre interpretação do espectador. Além do mais, não podemos generalizar este conceito a todos os documentários. Neste sentido, Nichols (1991) sugere-nos três factores que nos poderão ajudar a definir documentário: o ponto-de-vista do realizador, do texto e do espectador.

O ponto-de-vista do realizador prende-se com os factores de produção inerentes a qualquer filme. A preparação é distinta num filme de ficção e num documentário. O controlo exercido sobre o assunto na filmagem é menor no caso do documentário. Baseando-se neste aspecto, Bordwell e Thompson sugerem a seguinte definição:

Distinguimos comumente o documentário do filme de ficção com base nos meios de produção. Tipicamente, os realizadores de documentário controlam apenas algumas variáveis, como a preparação, a filmagem ou a montagem; algumas variáveis (ex. argumento, ensaios) podem ser controladas, mas outras (ex. cenários naturais, luz natural, comportamento dos retratados) estão presentes, mas normalmente não são controláveis (Bordwell/Thompson, 1994:23).

Portanto, os aspectos de produção são completamente distintos num documentário e num filme de ficção, mas este factor muitas vezes poderá não ser perceptível para o espectador. Além do mais, o aspecto do controlo é importante, mas é também um factor variável de documentário para documentário. Diríamos que, o único aspecto que os documentaristas não podem controlar totalmente é o seu assunto básico: a história, o desenrolar dos acontecimentos no mundo verídico, tudo o resto poderá ser controlável. Como tal, por si só, esta definição não é suficiente.

Segue-se o domínio do “texto” do documentário. O documentário é um género como qualquer outro. Cada género tem as suas especificidades estéticas, normas, códigos, estruturas e convenções. Para Nichols (1991), o documentário tem um formato assente na “lógica da informação”. A economia desta lógica refere-se à representação, a um caso, ou uma argumentação acerca do mundo histórico, segundo a estrutura “problema – solução”. Os documentários têm normalmente uma estrutura que começa por expor um “problema”, de acordo com um ponto-de-vista próprio, para depois apresentar a solução para esse problema, mediante uma complexa argumentação. No entanto, como nos demonstra Nichols, há documentários que se aproximam da estrutura ficcional: os documentários que são primeiramente observacionais exibem uma estrutura próxima das narrativas de ficção, baseada no conflito do protagonista, complicação e resolução, substituindo a lógica problema-solução do documentário. Torna-se, assim, evidente que os documentarista recorrem a estruturas próprias da ficção para expor as suas problemáticas de uma forma mais familiar para o espectador. Para este factor também contribui bastante a montagem, que segue vários códigos e convenções

das narrativas clássicas, como continuidade, cortes acentuados para se perceber as mudanças de cena para cena, unificação de tempo e espaço, nos quais podemos geralmente centralizar a atenção numa personagem, etc.. Podemos resumir este aspecto, dizendo que o documentário é uma narrativa de factos, ou uma argumentação, acerca de um problema, que segue as convenções das narrativas clássicas, para assim se fazer entender.

As questões expostas no parágrafo anterior não nos ajudam, por si só, a distinguir documentário de ficção. É importante, neste sentido, pensar o documentário também a partir do ponto-de-vista do espectador. Como vimos anteriormente, o documentário tem uma forte ligação com o real, no sentido em que representa o mundo verídico. Segundo Nichols (1991), o realismo é uma das motivações primordiais na nossa relação com o documentário: no documentário a motivação primária é o realismo, o objecto está presente no texto devido à sua função no “mundo histórico”. Mas se assim é, como é que o espectador pode sentir as marcas desse mundo histórico? Uma das características fundamentais do documentário é que os seus sons e imagens aparentam uma relação indexical com o “mundo histórico”. O espectador crê que aquilo que vê e ouve na sala de cinema foi retirado da realidade em estado bruto, e assim registado pela câmara. Digamos que a indexicalidade está fortemente ligada ao “mundo histórico”, constituindo a prova de que os objectos representados na tela existiram ou existem efectivamente. Embora “qualquer coisa colocada em frente de uma máquina fotográfica e fotografada tem com certeza de ser real, tem de existir, e de ser fisicamente real” (Tudor, 2009:92).

A diferença entre ficção e documentário reside, então, em que ficção representa o “mundo imaginário” e documentário representa o “mundo histórico”. Portanto, a crença do espectador na realidade está fortemente ligada à indexicalidade e analogia das imagens e sons. Estes dois factores contribuem para um grau de verosimilhança que expande a crença na realidade por parte do espectador. Para Nichols (1991), o literalismo do documentário centra-se em torno da aparência das coisas do mundo como um índice de significados.

Podemos então concluir que a aceção de filme de “não-ficção” para categorizar o documentário não será a mais correcta. Assim, definimos documentário como uma representação do “mundo histórico”, mediante um ponto-

de-vista concreto, que pretende mostrar-nos algum aspecto particular desse mundo verídico, ou apresentar-nos soluções para problemas que o afectem directamente. É, igualmente, importante referir que os documentários se munem, muitas vezes, de estruturas e técnicas tradicionalmente mais próximas da ficção, para expor as suas problemáticas de uma forma mais familiar para o espectador. Logo o documentário não poderá ser interpretado como uma exposição exacta do mundo real, mas sim como uma interpretação criativa do mesmo.

5 - IRACEMA: ENTRE A FICÇÃO E O DOCUMENTÁRIO

A escolha do filme “Iracema, Uma Transa Amazônica” (1976) como objecto de estudo na presente investigação deve-se à sua articulação de características estéticas atribuídas quer à ficção, quer ao documentário. O filme situa-se num momento já posterior ao surgimento do movimento do “Cinema Novo” brasileiro, na década de sessenta, mas revela ainda alguns vestígios desse movimento. Como revela o realizador, Jorge Bodanzky, “naquela época, eu admirava profundamente o Cinema Novo, mas apenas queria seguir outra vereda, sem contudo fazer do Cinema Novo página virada” (Bodanzky apud. Mattos, 2006:344). Bodanzky, em parte pela sua formação como fotojornalista, traz para o seu cinema uma estética mais próxima do documentário, que confere a “Iracema” uma vertente realista bastante acentuada. Neste capítulo, pretende-se analisar a estética de “Iracema”, numa tentativa de aperceber as fronteiras entre ficção e documentário. Nesse sentido, traçaremos uma análise comparativa entre “Iracema” e alguns dos filmes de Rossellini, principalmente da década de cinquenta.

5.1 – IRACEMA: O VAIVÉM REALIDADE-FICÇÃO

É inegável que “Iracema” é um objecto que mescla características próprias da ficção e do documentário. A proximidade com o real é ainda mais forte devido às características que o discurso fílmico de Bodanzky imprime ao filme. Neste sentido “Iracema” é um objecto ímpar, na medida em que atesta de forma exemplar as fronteiras entre a ficção e o documentário. A característica mais marcante de “Iracema” é a forma como as personagens se misturam com o real e o alteram, num

sentido quase performativo. Ou seja, é como se os personagens levassem consigo a ficção, a farsa que constitui a sua condição, que mesmo visível aos olhos das pessoas verídicas, acaba por não ser desmascarada.

Tal como no neo-realismo de Rossellini, o real é apresentado de forma elíptica, como um bloco. O real é indissociável da vertente ficcional do filme, ou seja, o filme incorpora os aspectos ficcionais e documentais e funde-os num só. Este aspecto é, em parte, resultante da realização que Bodanzky engendra através da câmara. Exemplo disso é a cena do almoço de Tião com outros camionistas, onde a câmara se afasta do centro da acção (a mesa onde Tião almoça), para registar o ambiente que caracteriza aquele espaço. Esta característica da mise-en-scène de Bodanzky, é, aliás, notória noutros exemplos idênticos, nos quais a câmara une o real com o ficcional no mesmo quadro. Esse vaguear da câmara é como um vaivém, que se movimenta entre dois pólos (o real e o ficcional), que se unem através do seu movimento.

Numa perspectiva documental, é inegável que “Iracema” contém um rasto de realidade que está presente durante todo o filme, ou seja, a imagem manifesta-se como vestígio irrefutável do real, do mundo histórico. Exemplo disso é o longo *travelling* da floresta em chamas, uma realidade que, segundo Bodanzky, era bastante comum naquele tempo, mas que era desconhecida do público em geral. O resultado deste aspecto manifestou-se no facto desse plano ter sido requerido por várias estações de televisão e por realizadores, para integrar noticiários e outras obras cinematográficas, porque foi a primeira vez que um plano de uma queimada na Amazónia, daquelas dimensões, alcançou o domínio público.

Outro factor que contribui para esta leitura é o facto das pessoas notarem a presença da câmara na maioria das cenas não encenadas. Tal como Bodanzky nos descreverá posteriormente, este aspecto deve-se ao tratamento documental que o realizador enceta através da câmara. Neste sentido, a câmara altera o meio retratado com a sua presença, o que afasta “Iracema” da ficção convencional.

Filmar o real sem a interferência transformadora da câmara constitui um princípio quase inexequível. Desta forma, é quase impossível filmar o real com a mesma profundidade que se filma uma ficção, porque na ficção a câmara é quase sempre oculta e o espectador consegue satisfazer as suas necessidades

voyeuristas, sem ser descoberto. Além disso, a ficção dá-nos uma dimensão psicológica mais humanizada, criando, no grosso dos exemplos, uma maior intimidade entre as personagens e os espectadores, é aquilo que Metz (1980) chama – “julgarmos ser” a personagem.

Neste aspecto, “Iracema” cumpre tanto as premissas documentais como as ficcionais, porque as personagens nunca olham directamente para a câmara, como no cinema clássico. Ou seja, há planos do filme onde estas duas premissas se manifestam, que sintetizando o cerne estético de “Iracema” - esse vaivém de alternâncias realidade-ficção que acompanha o vaguear da câmara.

No pólo ficcional, “Iracema” apresenta-se como qualquer outra ficção, que, baseando-nos em Aristóteles (1986), poderia ser real mas não é. Fortemente inspirado em acontecimentos verídicos, Bodanzky constrói uma ficção centrada em duas personagens centrais (Iracema e Tião), as quais acompanhamos durante as suas jornadas. Neste aspecto, “Iracema” aproxima-se das convenções ficcionais, porque é a partir do ponto-de-vista da protagonista que temos contacto com a realidade que a circunda. Tal como em “Viaggio in Italia”, também em “Iracema” a realidade é filtrada pela mente da protagonista e os acontecimentos são-nos apresentados de forma elíptica, como um bloco, onde a realidade é indissociável dos personagens.

O efeito das opções estéticas de “Iracema”, que, tal como no neo-realismo italiano, têm como resultado a apresentação elíptica da realidade como um bloco, são designadas por Deleuze (1986), como situações ópticas e sonoras puras. O resultado prático desta recorrência estética, segundo as teses de Bazin (1992), é a criação de ambiguidade e de um excedente de realidade (relativamente a outros géneros de realismo). Além disso, a ambiguidade gerada pelas opções estéticas neste género de filmes, acrescenta ao cinema uma dimensão psicológica da realidade mais humanizada, e neste sentido mais próxima da nossa forma de nos relacionarmos com o mundo. Ou seja, a realidade é para nós, na maior parte dos casos, sempre ambígua. A informação visual e sonora que nos chega está sempre sujeita a codificações a nível cultural, sociológico, sensível, etc.. No limite, toda a informação que apreendemos é filtrada pela nossa mente, mediante a nossa codificação particular, para depois ser extraída segundo essa triagem. Noutras palavras, nós desconstruímos e, posteriormente, reconstruímos a informação que

nos chega. É neste sentido que Rancière (2001) estabelece a analogia entre o cérebro humano e processo da montagem no cinema clássico.

Em “Iracema”, tal como em “Viaggio in Italia”, a realidade é refractada pela mente das protagonista, e é-nos apresentada mediante a triagem feita pelas suas mentes. Assim, este género de cinema tem a particularidade de, através da ambiguidade, gerar uma humanização do objecto cinematográfico, no sentido em que o cinema se aproxima da dimensão psicológica do ser humano - da forma como nos relacionamos como o mundo que nos rodeia. É neste sentido que Bazin (1992) afirma que as opções estéticas do neo-realismo provocam um excedente de realidade, porque devido a isso se aproximam da percepção humana do mundo.

5.2 – O DISCURSO FÍLMICO EM IRACEMA

No capítulo três pudemos constatar como as categorias clássicas se actualizam no cinema. Se considerarmos que toda a imagem é representação, logo mimética, “Iracema” seria considerado ficção. Mais do que isso, já concluímos que o documentário é uma representação do “mundo histórico”, logo o aspecto mimético é indissociável deste factor. O documentário é diegético porque é narrativo, o seu conteúdo não é exacto, mas sim uma interpretação criativa da realidade, que embora pertencendo ao “mundo histórico”, não deixa de ser considerado ficcional. Isto deve-se, sobretudo, à forma como o discurso de *monstrateur* é criado. O gesto do *monstrateur* é, assim, preponderante na forma como representa o mundo.

Retomemos, mais uma vez, a questão de Flaherty e da cena da caça das focas. Flaherty, não decompõe a acção em vários ângulos, mostrando-nos apenas um plano que engloba toda a expectativa de Nanook rastejando até ao momento da investida. Ao não decompor a acção em várias perspectivas, Flaherty proporciona-nos uma sensação perceptiva e temporal mais próxima da nossa. A diferença entre Flaherty e Vertov reside na questão da montagem. A montagem em Vertov leva a percepção às coisas, criando sentidos nas ligações entre os planos, tal como no diz Deleuze (2009). Isto deve-se sobretudo ao gesto, à forma de representar um qualquer universo particular. Flaherty dá prevalência ao plano-sequência, em desfavor da montagem, conferindo à sua *monstration* fílmica um realismo assente nesse aspecto.

Bodanzky, em “Iracema”, também privilegia o plano-sequência: “O plano-sequência é uma forma de realizar com a câmara. Em vez de interromper e mudar de lugar para fazer um corte, deixo a cena correr – ou melhor, vou empurrando a cena, acuando as personagens com a minha câmara” (Bodanzky apud. Mattos, 2006:340). Este aspecto é preponderante em “Iracema”, e a alternância entre ficção e documentário é engendrada em grande parte pela câmara, que vagueia livremente pelo espaço, como um *flâneur*, para depois voltar ao centro da acção dramática. Ou seja, a alternância ficção-documentário está assente no género de *monstration* fílmica agenciado pela câmara de Bodanzky. A câmara de “Iracema” é como o nosso olhar, que se detém diante das situações, que busca o sentido das coisas, envolvido numa espécie de movimento perpétuo, do qual não se consegue dissociar. “Entre no cinema pela câmara e através dela desenvolvo todo o meu processo de criação. Há realizadores que trabalham a partir de textos, pesquisas, etc. Não é o meu caso. A câmara é a minha caneta e o meu instrumento de investigação” (ibid.:339). Essa câmara que vai ao encontro das coisas é preponderante no caso de “Iracema”, porque veicula uma dimensão observacional da qual resulta a vertente documental.

Outro aspecto também ligado à questão da câmara prende-se com o facto de muitas vezes as pessoas olharem directamente para ela, ao contrário do que acontece no cinema clássico. A câmara é um aspecto que não se oculta relativamente ao “mundo histórico”, mas que se oculta relativamente ao “mundo imaginário”: os actores nunca olham para a câmara, mas as pessoas que se cruzam com eles olham, como na cena da procissão. Neste faceta de “Iracema” reside outro aspecto que aproxima o filme da tradição neo-realista italiana, mais propriamente de Rossellini e da forma como este usa a câmara:

É preciso ‘eliminar’ a câmara. A câmara pode fazer as coisas mais difíceis, sem que ninguém se aperceba. Basta imaginar alguns elementos simples de transição. Por exemplo, eu gosto de filmar uma cena num único plano. E, neste único plano, preciso de tudo: grandes planos das reações dos outros; preciso de saber de onde devo filmar a cena. Tentei fazer uma aposta comigo próprio: cada situação, ou seja, cada enquadramento não pode durar mais do que quatro ou cinco segundos. Se tentarmos fazer este exercício, temos de inventar alguma coisa cada cinco segundos. Tens de obrigar a câmara a fazer outro movimento, a descobrir outra coisa. É um excelente exercício para criar. Todo o segredo está aí (Rossellini apud. Frappat, 2007:74).

Primeiramente, Rossellini preocupa-se em ocultar a câmara, ao contrário de Bodanzky, que não se inquieta com esse factor exceptuando nas cenas

dramatizadas (como já analisámos anteriormente). A grande convergência no processo de trabalho dos dois realizadores prende-se com o uso do plano-sequência, como forma de registar o real. Mais do que isso, tanto a câmara de Rossellini como de Bodanzky vagueiam pela cena e procuram o sentido das coisas nesse vaguear. Portanto, esta opção estética acaba por ser uma das chaves do realismo latente nos seus filmes.

Analisemos, agora, a cena da procissão de São Januário em “Viaggio in Italia” e em “Iracema”, ambas pertencentes ao “mundo histórico”. O primeiro factor é que, presumivelmente, a câmara funciona como o olhar das protagonistas, o espectador vê as coisas segundo os seus pontos-de-vista. A câmara de Rossellini mantém-se quase sempre afastada do centro da procissão, porque é onde se encontram as personagens. Pelo contrário, a câmara de Bodanzky mistura-se com a multidão, porque esse é o próprio movimento de “Iracema”. Em ambos, a câmara surge como o factor que alia o “mundo imaginário” ao “mundo histórico”, ao integrar os actores entre a multidão, ao misturar as personagens ficcionais com os “actores nativos”. É precisamente isso que nos diz Bazin a propósito de “Viaggio in Italia”: é o “amor pelo real que o interdita [Rossellini] de dissociar aquilo que a natureza uniu: a personagem e o cenário” (1992:368).

Como tal, o processo de ambos os realizadores é bastante idêntico nesta forma de interagir com o “mundo histórico”, apesar de no caso de Bodanzky este factor ter uma relevância mais acentuada, tal como a faceta documental de “Iracema” é mais acentuada do que “Viaggio in Italia”. Outro aspecto preponderante para a junção das personagens com o meio retratado é a montagem. Em muitos casos, a montagem une aquilo que na imagem está separado. Esse factor está presente tanto em “Iracema” como em “Viaggio in Italia”, onde a montagem tem uma função orgânica de traduzir a continuidade temporal e a ligação espacial, mas não de criar sentidos, papel esse que é relegado à imagem e ao som. A reconstrução que a montagem opera em ambos os filmes é a de tentar restituir o movimento natural dos corpos, tal como em “Nanook”, onde, como refere Bazin, “a montagem não desempenha praticamente nenhum papel (...) salvo aquele puramente negativo, de eliminação inevitável numa realidade por demais abundante” (ibid.:75).

Como vimos atrás, na questão do discurso fílmico surge um elemento preponderante, que se prende com o centro do discurso. No documentário o centro

do discurso é, maioritariamente, o realizador, porque o ponto-de-vista é sempre o seu, já que nunca nos mostra as coisas filtradas pela consciência das personagens. O centro do discurso em “Iracema” é a própria personagem, que nos conduz numa viagem em busca de um futuro que não se concretiza. Factor fundamental para esta análise é o final do filme, onde vemos a decadência que se abate sobre Iracema, e o futuro tráfico que se avizinha. Neste aspecto o filme também se aproxima do neo-realismo Italiano. O real vem até nós de forma elíptica, filtrada pela consciência decadente de Iracema.

Outro aspecto que aproxima “Iracema” de “Viaggio in Italia” é a questão da ambiguidade criada pelo efeito da estética neo-realista: plano-sequência e redução/anulação do factor formalista da montagem. A mente de Iracema permanece sempre como um mistério indecifrável. O filme nunca objectiva o seu pensamento sem ser nas suas palavras e no reflexo das suas acções. Esse aspecto é fulcral para o retrato que Bodanzky faz daquela realidade. O realizador poderia ter construído um documentário sensacionalista, mostrando-nos objectivamente o seu ponto-de-vista sobre aquele universo particular e a imensidão de problemas que sobre ele se abatem, mas prefere refractar esse retrato na consciência de uma adolescente de ascendência indígena, que sem saber caminha para um final trágico. Mais uma vez o discurso de “Iracema” aproxima o filme mais da ficção do que do documentário.

Como podemos perceber, a construção do discurso realista está intrinsecamente ligada a factores estéticos, que determinam a forma de representar o mundo através de imagens e sons.

5.3 - A IDENTIFICAÇÃO E A FOCALIZAÇÃO EM IRACEMA

Como vimos atrás, existem no cinema vários géneros de identificação, que também podemos encontrar em “Iracema”. Primeiramente há que mencionar que o facto de o filme assentar num discurso que varia entre aspectos classicamente associados à ficção e por outro lado ao documentário, confere-lhe uma complexidade bastante própria. O espectador tem uma relação distinta com a tela num filme de ficção clássico e num documentário. Em “Iracema” a “instituição ficcional”, a que se refere Metz (1980), é activada, mas por vezes a significação

ultrapassa a barreira do ficcional, aproximando-se assim do campo tradicionalmente atribuído ao documentário.

Como pudemos analisar no capítulo três, a identificação com as personagens é um dos aspectos de maior importância, no que diz respeito à antiguidade clássica (mais propriamente em Platão e Aristóteles). Na instância ficcional, o espectador identifica-se primeiramente com as personagens por semelhança. O resultado deste processo é aquilo a que Metz (1980) chama «julgar ser» a personagem, ou seja, para a ficção se estabelecer como tal, o espectador tem que projectar no protagonista todos os esquemas de inteligibilidade que carrega consigo, para que o filme atinja o efeito que se pretende. Neste aspecto “Iracema” também comporta uma hibridez própria, porque o filme balança incessantemente entre a ficção e o documentário. O filme começa num tom observacional, sem dar relevância a nenhuma personagem em especial, apesar de aos seis minutos já termos visto três planos aproximados de Iracema. Só a partir do minuto dez é que a exposição começa a concentrar-se na protagonista, e a relação entre o espectador e Iracema começa a efectivar-se. Até esse momento o que temos é um discurso mais próximo do documentário observacional, que lentamente vai convergindo no sentido da ficção. Deste modo, a activação da instância ficcional não emerge de forma tão demarcada como numa ficção convencional.

A identificação do espectador com uma personagem de ficção faz com que este veja o mundo “filtrado” pela consciência da mesma. Assim nós vemos aquele universo refractado pela mente de Iracema. Este aspecto cria uma intimidade entre o espectador e a protagonista, o que corresponde a uma técnica de narração bastante dissecada pelos teóricos na narratologia, como Gérard Genette (1979), que designa esta técnica como – “focalização”. A focalização é técnica de exposição do narrador ou de uma personagem relativamente ao desenrolar da acção e à sua participação na mesma. No cinema a focalização, tem uma abordagem mais problemática do que na literatura, porque muitas vezes não conseguimos discernir com clareza quem é o centro do discurso. Poderíamos, mesmo assim, referir que em “Iracema” o género de focalização é “externa”, porque o *monstrateur* tem uma posição somente de observador, não interferindo na acção. Mas, por outro lado, a focalização por vezes é “omnisciente” porque o nosso olhar funde-se com o olhar de Iracema, e penetramos tanto na sua consciência, como na sua intimidade. Esta técnica cria um

gênero de identificação bastante acentuado porque estamos efectivamente dentro da sua mente e vemos e ouvimos os mesmos objectos segundo o mesmo ponto-de-vista.

Portanto, esta característica de “Iracema”, aliada à com forma de Bodanzky trabalhar o real (que tem como resultado um efeito de ambiguidade), cria um objecto fílmico bastante próximo da nossa forma de percepcionarmos o mundo, o que psicologicamente significa uma humanização do cinema, já abordada anteriormente. Assim, baseando-nos em Bazin (1992), para quem em “Viaggio in Italia”, a Nápoles “filtrada” pela consciência da heroína seria mais verdadeira do que um documentário da mesma Nápoles do pós-guerra, também em “Iracema” o Nordeste brasileiro “filtrado” pela consciência de Iracema acaba por ser mais verdadeira do que um documentário sobre o mesmo assunto, devido a essa humanização que este gênero de discurso fílmico opera na exposição visual/sonora. Isto deve-se, em parte, à capacidade de compreensão da ficção por parte do espectador, que advém das artes representativas de tradição aristotélica, à qual se acrescenta a “impressão de realidade” própria do cinema, que desencadeia uma crença no espectador de que está perante a realidade, aliada a um discurso fílmico que se aproxima da nossa forma de percepcionarmos o mundo, misturando aspectos documentais (ligados ao mundo histórico) com aspectos ficcionais (ligados ao mundo imaginário). A soma destes aspectos é aquilo que Bazin chama de “acréscimo de realidade”, que em “Iracema” se faz notar de forma exemplar.

5.4 – COMO DEFINIR IRACEMA

Com base na conceptualização proposta por Bill Nichols para a definição de documentário, irei proceder a uma decomposição de “Iracema” assente em três eixos: ponto-de-vista do realizador, nível textual e ponto-de-vista do espectador.

A nível de produção, “Iracema” aproxima-se mais da tradição do documentário. Com uma equipa constituída por cinco pessoas mais os actores, a produção contrasta com as produções de ficções que normalmente têm equipas

mais extensas¹⁴. Esse factor é facilmente justificável pela própria natureza documental que está presente no filme – um maior aparato de técnicos e equipamento reduziria a naturalidade com que a equipa se relaciona com o meio retratado. Mas vamos por partes. Primeiramente, o nível de controlo da equipa sobre o meio é bastante limitado. O filme é um misto de cenas dramatizadas e cenas de interacção com meio, feita sobretudo pelos actores, das quais o resultado era imprevisível. Mesmo falando unicamente das cenas dramatizadas, os realizadores não dispunham de um argumento, concedendo apenas algumas linhas temáticas para os actores tratarem certos assuntos. Ou seja, mesmo nas cenas dramatizadas deu-se preferência ao improviso¹⁵. Mais relevante do que este factor é a forma como os actores se relacionaram com as pessoas que se iam cruzando com a equipa¹⁶. Em vários casos, os actores assumiam um papel performativo e intervinham com os “actores originais” (como lhe chama Grierson), quase em forma de entrevista. Isto é, os actores do filme provocam situações e conversas, nas quais as pessoas verídicas intervinham com as suas próprias ideias e opiniões. Para isso também contribuiu um terceiro factor - os actores correspondiam na perfeição aos estereótipos que representavam: o Tião Brasil Grande, um camionista “gaúcho”¹⁷, e Iracema, uma adolescente de ascendência indígena, que se prostituía à beira da estrada. Devido a esta “analogia” há momentos no filme em que as pessoas verídicas tomavam os actores por pessoas verídicas também, não percebendo a dimensão de dramatização. Assim, os níveis de controlo aproximavam-se mais do documentário do que da ficção.

Todavia, não podemos deixar de referir que os actores muitas vezes controlavam o diálogo com as pessoas verídicas, conduzindo-as à abordagem dos temas pensados previamente, por vezes quase em formato de entrevista guiada. O facto de não se repetir as cenas filmadas para não retirar naturalidade às situações que conseguiam gerar em frente da câmara foi também um elemento determinante –

¹⁴As informações sobre o filme “Iracema” foram recolhidas do documentário “Era uma vez Iracema” (2005), bem como numa entrevistas realizadas a Jorge Bodanzky, realizador do filme, durante o processo de escrita da dissertação.

¹⁵“Tínhamos um roteiro que não era mostrado aos actores. Explicávamos a situação e dizíamos o que não poderia deixar de ser falado, e deixávamo-los à vontade diante a câmara” (Bodanzky apud. Mattos, 2006:175).

¹⁶“O bloco da Festa do Círio de Nazaré foi filmado igualmente como um puro documentário, apenas integramos a Edna (Iracema) à multidão”.(ibid.:179).

¹⁷“Pereio (Tião) passava perfeitamente por um camionista gaúcho, como tantos ali: sotaque, postura, deboche” (ibid.:182).

o termo “*Take 2*” nunca fez parte do vocabulário da equipa durante a filmagem¹⁸. Devido a todos estes factores, “*Iracema*” aproxima-se mais das características de produção do documentário, embora inclua aspectos ficcionais. Podemos também aqui encontrar algumas semelhanças com o processo de trabalho de Rossellini. Federico Fellini descreve-nos desta forma o processo de rodagem de “*Litertação*”:

De Rossellini, penso ter apreendido a possibilidade de caminhar com equilíbrio no meio das circunstâncias mais contrárias, e ao mesmo tempo, a capacidade natural para transformar em vantagem própria esta adversidade, para a transformar num sentimento, em valores emocionais, num ponto de vista (Fellini apud. Frappat, 2007:74).

Ou seja, nos filmes de Rossellini o controlo sobre os acontecimentos nem sempre se verificava e os mesmos constituíam uma aventura, no sentido em que nunca se sabia o que iria acontecer. Esse factor de liberdade está também presente em “*Iracema*”.

A nível textual, “*Iracema*” apresenta uma estrutura narrativa que, mesmo não sendo convencional face à lógica do cinema clássico, apresenta vários elementos facilmente identificáveis na maioria dos filmes “*diegéticos*”: tem uma protagonista, que mesmo não sendo totalmente activa, tenta lutar pelo seu destino; é dividido em três actos; tem um final fechado; etc.. Portanto, a lógica textual é bastante próxima da ficção. Porém, há um aspecto, que surge como pano de fundo, que acaba por se revelar o grande tema do filme: a desmatção da Amazónia e os conflitos em torno daquele território na época em que o filme foi rodado. Diríamos mesmo que o grosso dos diálogos e conversas que integram o filme incidem sobre esse tema. Assim, o filme também mistura, a nível textual, o lado documental e o ficcional. Toda a vertente documental do filme, entre planos, diálogos, entrevistas, etc., tem como base essa problemática relacionada com a Amazónia. A desmatção desenfreada, as precárias condições de vida das populações, prostituição infantil (tal como *Iracema*), escravização de populações fragilizadas, analfabetismo da população, ilusão de evolução patenteada pelo regime ditatorial, conflitos pela posse dos territórios, início da ocupação daquela região pelas multinacionais, etc. Toda essa conjuntura complexa que envolvia a Amazónia está presente no filme, por vezes superando a dimensão representada. Apesar de o filme não pretender apresentar nenhuma solução para esses problemas, mostra-os com uma exemplar

¹⁸“‘*Take 2*’ era uma expressão sem lugar no nosso vocabulário. Naquela forma de trabalhar, a repetição tornaria a cena “representada” e falsa” (ibid.:178).

imparcialidade (em parte devido ao choque entre parte representada e “mundo histórico”), como se de um documentário observacional se tratasse. No entanto, é importante referir que a câmara capta sempre o real em função do olhar das personagens. Tal como em “Viaggio in Italia”, o filme mostra-nos a realidade filtrada pelo ponto-de-vista das personagens – cada plano acaba por ter uma justificação ficcional. Portanto, a nível textual conseguimos diferenciar dois polos que se conjugam, mas que não cessam de alternar a sua preponderância.

A nível do ponto-de-vista do espectador, também nos deparamos com uma ambivalência, provocada precisamente por esses dois pólos. O filme alterna de uma forma quase vertiginosa entre o “mundo imaginário” e o “mundo histórico”. Em determinadas cenas, como a do almoço entre os empresários, percebe-se claramente que tudo está a ser encenado, e estamos completamente nos domínios do “imaginário”. Porém, grande parte do filme revela uma forte dimensão de indexicalidade - não é por colocarmos um corpo físico estranho a esse mundo que alteramos totalmente a sua condição, como na cena da procissão, onde a impressão de realidade é muito acentuada. O aspecto central do filme prende-se com os actores, que mesmo representando a sua personagem, raramente deixam de estar em contacto com o “mundo histórico”. Poderíamos quase afirmar que os actores transportam a ficção consigo, mas que por vezes esse aspecto não é suficiente para ultrapassar a barreira do “mundo histórico”. Daí que o filme veicule uma impressão realista tão forte, já que as imagens e os sons que vão ao encontro da nossa percepção possuem um rasto de real.

Através desta exposição sobre “Iracema” podemos já concluir que o filme cruza, em vários aspectos, as fronteiras entre documentário e ficção. Se, por um lado, somos levados a definir o filme como ficção, por outro é inegável que o filme contém características próprias do documentário. Neste sentido, é interessante percebermos aquilo que nos diz o próprio realizador de “Iracema”, Jorge Bodanzky:

Faço cinema porque adoro ver. O real é a minha ficção. Acho que isso está presente nos filmes que dirigi e fotografei, onde sempre tratei de ficcionalizar o real. Eles [os filmes] partem de coisas plausíveis, que se passaram de facto diante dos meus olhos, mas que eu retrabalhei nos limites da ficção. Por sua vez, a ficção recebe um tratamento documental. A encenação não se faz “para” a câmara, segundo um código de construção de espectáculo, mas diante e ao redor de uma câmara interessada em registar aquilo em tempo real (Bodanzky apud. Mattos, 2006:164).

Trata-se, portanto, de ficcionar o real, para depois ‘documentalizar’ a ficção. A verdade é que esse movimento próprio que o realizador imprime ao filme é indissociável da sua condição. Se no neo-realismo a barreira do “mundo histórico” poucas vezes era ultrapassada (a significação resultante de cenas, como a da pesca do atum em “Stromboli”, nunca deixa os domínios do “mundo imaginário” ficcional, mesmo que tenha imagens com “valor documental”), em “Iracema” essa barreira é claramente transposta. Neste sentido, é importante olharmos novamente para a questão lançada por Grierson a propósito de “Moana” de Flaherty. Não terá “Iracema” um “valor documental” mesmo nas cenas completamente ficcionadas? O filme foi filmado, quase completamente, com nativos daquela região (tirando o camionista Tião e mais dois actores; a própria Iracema não era actriz); as cenas representadas são tentativas de reproduzir acções e situação presenciadas anteriormente pelo realizador; o próprio *plot* central tenta ser fiel à realidade daquela região; a viagem de Iracema, os locais e as pessoas que se cruzam com ela, têm esse pendor documental de nos mostrar a profundidade dos problemas que assolavam aquela região. Resumindo, nada do que integra o filme pertence ao universo fantástico, o filme representa uma realidade presenciada diariamente naquela região. Não será isso que Grierson (1996) nos descreve quando declara que o documentário é um “tratamento criativo da realidade”? Além do mais, o documentário desde o início que tem presente a questão da dramatização, como já foi atrás descrito. As cenas do interior do comboio de “Night Mail” foram filmadas em estúdio porque era inviável a nível técnico filmar o interior do comboio durante a viagem. O que nos demonstra que a dramatização está presente no documentário desde as suas origens. Nunca nos podemos esquecer desta formulação que Grierson nos propõe – o documentário é uma “representação criativa da realidade”, não uma reprodução. A objectividade das imagens depende da sua contextualização através de um ponto-de-vista próprio.

“Iracema” será indefinível quanto ao seu género, mas é importante para pensarmos as fronteiras entre o documentário e a ficção. Mas não será também a ficção um tratamento criativo do real, como se sente de forma tão efectiva no neo-realismo italiano? A própria ficção integra elementos do “mundo histórico” (tais como acontecimentos, histórias, locais conhecidos, roupas, sotaques, comportamento, etc.) para lhe conferir verosimilhança, tal como nos demonstra Nichols (1991). Uma ficção poderia dramatizar e recriar o universo que vemos em “Iracema” por completo, recorrendo a esses factores que lhe conferem uma impressão de realidade. A

grande diferença reside exactamente no “mundo histórico”. Quando vemos os pescadores de “Stromboli” de forma “elíptica”, a sua significação enquadra-se na generalidade da ficção, ou seja, apesar de as imagens terem um certo “valor documental” nós nunca desactivamos a “instituição ficcional”, nunca nos julgamos perante a realidade como num documentário. Este factor aproxima bastante “Iracema” do neo-realismo em certos aspectos, mas não na sua totalidade, porque contém cenas onde o factor “ficção” passa para segundo plano, como a entrevista disfarçada que Tião faz ao madeireiro, ou a cena na venda de estrada protagonizada por Iracema e Tião, com as pessoas que ali se encontravam, numa espécie de entrevista conjunta. Nestes casos, o factor ficção passa para segundo plano, mas ainda assim manifesta-se através das personagens que interagem com o mundo verídico.

No seguimento desta última reflexão, seria redutor afirmar que “Iracema” se enquadra numa das categorias cinematográficas já referidas, até porque o filme recorre a factores tradicionalmente atribuídos à ficção e ao documentário, misturando-os de forma intermitente, sendo esse factor uma opção estética tomada conscientemente pelo realizador. Noutras palavras, é o discurso fílmico de Bodanzky que produz esse efeito. A característica mais marcante do filme é mesmo a forma como conjuga em si essas duas formas distintas de discurso fílmico.

O cinema moderno que descende, em parte, do neo-realismo italiano, da *nouvelle vague* francesa, e dos cinemas novos de países como Alemanha, Brasil ou Portugal, tem como característica essa conjugação de discursos, que se fundem na sua hibridez. Neste sentido, o cinema contemporâneo de Pedro Costa, ou Abbas Kiarostami, entre outros, parece ser o resultado último desta corrente que vem criando objectos cada vez mais complexos e sofisticados. O cinema está, neste sentido, cada vez mais próximo da forma como percebemos o mundo, sendo a estética cinematográfica o grande veículo para este factor. Assim, o cinema passou a ser mais do que uma mera recriação do mundo conforme o conhecemos, passou a confundir-se com a vida conforme a vivemos.

6 - CONCLUSÃO

Poderia Platão, hipoteticamente, gostar de cinema? Se a pergunta se refere ao cinema ficcional, a resposta é fácil: não! O cinema ficcional é representação de acções humanas, com base num mundo imaginário; uma mentira que se afasta da “verdadeira realidade”. Se a pergunta se refere ao documentário, a resposta é menos óbvia. O documentário está intimamente ligado ao “mundo histórico”, os temas nele tratados são maioritariamente verídicos; mas mesmo assim a resposta é não: o documentário é feito de imagens, as imagens são miméticas; não pertencem ao mundo da verdade, mas sim ao da ilusão. Mais do que isso, o documentário é uma “representação criativa da realidade”, logo não pertence a essa classe das coisas exactas. Não obstante, todo o cinema é construído para parecer verdadeiro. A falsa verosimilhança, da qual nos fala Aristóteles.

Como pudemos verificar ao longo da investigação, ficção e documentário correspondem a dois géneros de discurso que englobam a mesma categoria: a diegética-mimética. A grande diferença entre ambos reside em que a ficção é uma representação de um “mundo imaginário”, ao passo que o documentário é uma representação do “mundo histórico”. O discurso está intrinsecamente ligado aos aspectos estéticos do cinema, que influencia sobremaneira a nossa forma de percepcionar as imagens e sons, consoante a forma de construir esse discurso por parte do realizador. Neste sentido, verifica-se a nossa hipótese inicial de que o cinema herda e actualiza as tradições narrativas resultantes das categorias platónicas. A dificuldade inicial em comprovar esta tese residia em criar uma base teórica que sustentasse esta formulação relativamente ao documentário, devido à relação do mesmo com o “mundo histórico”. Porém, como demonstrámos, nem todas as narrativas se enquadram no contexto do “mundo imaginário”; há também narrativas sobre factos e acontecimentos do mundo verídico. No entanto, não podemos afirmar que essas narrativas sejam reproduções fidedignas da realidade, mas sim representações criativas, que nos tentam transmitir um ponto-de-vista entre tantos outros, não correspondendo à verdade, mas sim a uma interpretação do real. O discurso depende de um ponto-de-vista, de um centro perspectivo, tal como a nossa percepção do mundo é uni-perspectiva.

No seguimento desta argumentação, a definição de imagem de Deleuze vem dar-nos algumas coordenadas nucleares para a nossa formulação acerca do cinema,

ao estabelecer um “plano da imanência”, onde as imagens não cessam o seu movimento em todos os sentidos. Portanto, a imagem são corpos-luz em movimento, que transitam em todos os sentidos, colidindo com outros corpos e propagando-se na imensidão do universo. Neste sentido, o que faz a objectiva fotográfica e cinematográfica é extrair estes corpos-luz do seu movimento perpétuo, extraindo-lhe as suas potencialidades e forças próprias que emanavam do seu trajecto, para as adulterar em função de uma reconstrução das suas relações, que restitui a imagem a um qualquer movimento. A questão é que esta restituição centra as potencialidades das imagens consoante uma nova ordem do mundo, que poderá ser, ou não, fiel à natural. Neste contexto, a função da montagem é levar a percepção à matéria, isto porque esta matéria perdeu as suas propriedades próprias, por ter sido destituída do seu movimento natural. É por isso que o cinema é a arte da ilusão, na medida em que é sempre falso, mas pretende parecer verdadeiro; existem, isso sim várias formas de construir essa ‘verdade’ (tanto a nível do documentário, como da ficção). Essa construção é aquilo a que podemos chamar de ‘discurso’ filmico. Este discurso pressupõe um centro, uma entidade, que restitui o movimento das imagens segundo a sua perspectiva, que reconstrói o mundo segundo as suas directrizes.

Desta forma, a estética cinematográfica apresenta-se como a grande base desta reconstrução, porque é capaz de interferir com a nossa crença nas imagens, que radica na sua relação com o real. Devido aos seus indícios de analogia, as imagens provocam em nós uma sensação visual próxima da forma como percebemos as coisas. Esta semelhança com o real provoca-nos a sensação de estarmos perante a realidade, que no documentário é ainda mais forte devido aos níveis de indexicalidade das imagens e dos sons. Com o surgimento do neo-realismo italiano, a estética cinematográfica irrompe para o seu estágio de modernidade, tendo como base o uso do plano-sequência, profundidade de campo, e a anulação do papel formativo da montagem. Esta estética tem como resultado uma sensação sensorial mais próxima da forma como nos relacionamos com o mundo: o tempo passou a ser o tempo das coisas, não mais o resultado de uma abstracção criada pela montagem; o espaço não é mais representado de uma forma multiperspectivada, mas em profundidade de campo, onde a percepção do espaço passa a depender da forma como olhamos as imagens; a imagem é assim despojada de todo o expressionismo, representando o mundo de forma naturalista; a

montagem é reduzida a “nada”; e é no ecrã que se assiste à ‘verdadeira’ continuidade da realidade.

O efeito do uso desta estética, além das consequências perceptivas que já abordámos, é também de ordem metafísica: a criação de ambiguidade. O sentido das coisas não reside mais na montagem, mas sim na imagem e no prolongamento da sua duração. O discurso neo-realista de realizadores como Rossellini contrasta com a construção do discurso no cinema clássico. A objectividade dá lugar à subjectividade, ou seja, o cinema humaniza-se, importando para si características inerentes ao ser humano. Ao realismo intrínseco da imagem cinematográfica os realizadores neo-realistas acrescentam uma estética capaz de expandir a nossa crença na realidade, misturando aspectos classicamente atribuídos ao documentário com aspectos tipicamente ficcionais. É neste contexto que o filme “Iracema” surge como objecto de estudo, devido à coabitação tão marcada de aspectos ficcionais e documentais no seu discurso.

Numa entrevista realizada no âmbito desta dissertação, Jorge Bodanzky, realizador de “Iracema”, dizia-nos que “o filme era selecionado tanto para festivais de documentário, como para festivais tradicionalmente de cinema ficcional”. O principal aspecto que contribui para esta contingência é a alternância entre o “mundo imaginário” e o “mundo histórico”, que está bem patente na mescla entre situações e pessoas do mundo verídico, com actores e situações do universo ficcional. A estética de Bodanzky aproxima-se do cinema de Rossellini, com a diferença de que a vertente documental de “Iracema” é bastante mais acentuada do que no cinema do realizador italiano do início da década de cinquenta, devido ao tratamento que o realizador faz da realidade e das opções estéticas para fundir essa realidade com os aspectos ficcionais.

É interessante visionar “Iracema” e constatar como as fronteiras entre o documentário e ficção estão ali tão demarcadas. O que nos vem comprovar que, antes de mais, as categorias cinematográficas se definem consoante o género de discurso que adoptam para representar uma dada ‘realidade’, pertencendo ela ao “mundo histórico” ou ao “mundo imaginário”. Um documentário poderá ser menos fiel a uma qualquer realidade do que uma ficção (neo)realista. Essa fidelidade ao meio retratado dependerá sempre das intenções do realizador em manter-se fiel e esse meio, ou a querer manipulá-lo em função da sua moral. Neste sentido, o cinema

apresenta-se como um poderoso dispositivo de manipulação da realidade, que poderá condicionar a forma como o ser humano se relaciona com o mundo, numa era onde essa relação é intensamente mediada pela imagem. No documentário, pela relação com o “mundo histórico”, a crença por parte do espectador de que está perante a realidade é quase irracional. No entanto, uma grande parte dos documentários assenta num determinado ponto-de-vista, que confere às imagens uma objectividade que elas não têm à partida. O documentário é, por assim dizer, uma ficção do real, no sentido em que é uma representação do “mundo histórico”, que nunca pretendeu ser verdadeira, e mesmo que pretendesse, nunca a poderíamos tomar como tal. Nesta medida, o gesto do realizador sobre o mundo é determinante.

O valor documental de “Iracema” está na forma como a consciência da protagonista refracta o real e o apresenta como situações “ópticas e sonoras puras”, onde a objectividade e a subjectividade se mesclam, para nos apresentar o real de forma ambígua, sem qualquer moral ou ideal que o manipule de forma gratuita. Em “Iracema” o discurso fílmico dá à exposição uma dimensão psicológica da realidade mais humanizada. Isto deve-se, em parte, à capacidade de compreensão da ficção por parte do espectador (que advém da tradição aristotélica), à “impressão de realidade” própria do cinema (que desencadeia uma crença no espectador de que está perante a realidade), e ao discurso fílmico que se aproxima da nossa forma de percepcionarmos o mundo, articulando aspectos documentais (ligados ao mundo histórico) com aspectos ficcionais (ligados ao mundo imaginário), que se unem no mesmo quadro através da *mise-en-scène* de Bodanzky. Aliada à continuidade espaço/temporal do plano-sequência, que faz a imagem confluir vertiginosamente entre o “mundo histórico” e “mundo imaginário”, a montagem não têm em “Iracema” qualquer influência formativa. A soma destes aspectos é aquilo que Bazin (1992) chama de *acréscimo de realidade*, que em “Iracema” se faz notar de forma tão efectiva, que tem como resultado a já abordada humanização do objecto fílmico.

O cinema moderno renuncia, assim, em ser somente cinema, para passar a ser como a vida, que flui perante o nosso contemplar, que vagueia pelo mundo, livre de qualquer moral, como uma imagem entre as demais. Assim a modernidade do cinema tem como resultado uma humanização, que une a realidade com a ficção como bloco indissociável, tal como o corpo de Iracema se mistura com o mundo de

forma irreversível. O cinema não será mais uma mera representação da vida, mas sim a própria vida.

7 - BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. “*A Poética*”. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

ARISTOTE. “*La Poétique*”. Textos e tradução de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Editions du Seuil, 1980.

AUMONT, Jacques. “*A imagem*”. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2005.

BAL, Mieke. “*Mimesis and Genre Theory in Aristotle's Poetics*”. 1982. <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1772212?uid=3738880&uid=2&uid=4&sid=56184684353> (acedido a 20/11/2011).

BARTHES, Roland. “*A Câmara Clara*”. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. “*O que é o cinema?*”. Tradução de Ana Moura. Lisboa: Livros Horizonte 1992.

BELLOUR, Raymond. “*Hitchcock, the Enunciator*”. 1977. <http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=8580> (acedido a 12/12/2011).

BENJAMIN, Walter. “*Walter Benjamin - Obras escolhidas I*”. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BORDWELL, David. “*Fiction Film*”. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, David/THOMPSON, Kristin. “*Film History: An Introduction*”. New York: McGraw-Hill, 1994.

BRANDÃO, Jacyntho. “*Diegese em República 392d*”. 2007. <http://www.scielo.br/pdf/kr/v48n116/a0548116.pdf> (acedido a 20/11/2011).

CURTHOYS, Ann/LAKE, Marilyn. “*Connected World: History in Transnational Perspective*”. Camberra: ANU E Press, 2005.

- DELEUZE, Gilles. *“La imagen-tiempo”*. Tradução de Irene Agoff. Barcelona: Editorial Paidós, 1986.
- DELEUZE, Gilles. *“A imagem-movimento”*. Tradução de Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- DUBOIS, Philippe. *“O Acto Fotográfico”*. Lisboa: Vega, 1992.
- ELSE, Gerald F. *“Imitaton in the Fifth Century”* in *“Classical Philology”*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958.
- FRAPAT, Hélène. *“Roberto Rossellini”*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007.
- GAUDREAU, André. *“Du Littéraire au Filmique – Système du Récit”*. Paris: Méridiens Kinckdieck, 1989.
- GENETTE, Gérard. *“Discurso da Narrativa”*. Tradução Maria Alzira Seixo. Lisboa: Arcádia, 1979.
- GRIERSON, John. *“First Principles of Documentary”*, in Kevin Macdonald e Mark Cousins, *“Imagining Reality”*. London: Faber and Faber, 1996.
- HARDY, Forsyth. *“Grierson on Documentary”*, London: Faber and Faber, 1955.
- JAMES, Henry. *“The Art of the Fiction”*, in Gay Wilson Allen e Harry Hayden Clark, *“Literary Criticism”*. Detroit: Wayne State University Press, 1962.
- LUBBOCK, Percy. *“The Craft of Fiction”*. New York: Viking, 1962.
- MATTOS, Carlos Alberto. *“Jorge Bodanzky: O homem com câmara”*. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2006.
- METZ, Christian. *“Essais sur la signification au cinema”*. Paris: Klincksieck, 1972.
- METZ, Christian. *“Language et Cinéma”*. Paris: Albatros, 1977.
- METZ, Christian. *“O Significante Imaginário – Psicanálise e Cinema”*. Tradução António Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- METZ, Christian. *“Film Language: A Semiotics of the Cinema”*. Tradução Michael Taylor. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- MOLDER, Maria Filomena. *“A Propósito de Mimesis”*. Lisboa: UNL. FCSH, [s. d.].

- NASH, Mark. *"Screen Theory Culture"*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- NICHOLS, Bill. *"Representing reality"*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- NICHOLS, Bill. *"Introduction to Documentary"*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- PLATÃO. *"A República"*. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- PLANTINGA, Carl. *"Rhetoric and Representation in Nonfiction Film"*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- RANCIÈRE, Jacques. *"De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema"*. 2001. <http://www.intermidias.com/txt/ed8/De.pdf> (acedido em 05 de 01 de 2012).
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *"Le temps d'une pensée"*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2009.
- TUDOR, Andrew. *"Teorias do cinema"*. Tradução de Dulce Salvato de Meneses. Lisboa: Edições 70, 2009.
- WELLS, Paul. *"The Documentary Form: Personal and Social 'Realities'"*, in Jil Nelses, *"An Introduction to Film Studies"*, London: Routledge, 1999.

8 – FILMOGRAFIA

Basic Training (EUA, 1971). Realizado por Frederick Wiseman.

Citizen Kane (EUA, 1941). Realizado por Orson Wells.

Era uma vez Iracema (Alemanha/Brasil, 1976). Realizado por Jorge Bodanzky.

Europa 51 (Itália, 1952). Realizado por Roberto Rossellini.

Full Metal Jacket (EUA, 1987). Realizado por Stanley Kubrick.

Germania anno zero (Itália, 1948). Realizado por Roberto Rossellini.

Iracema, Uma Transa Amazônica (Alemanha/Brasil, 1976). Realizado por Jorge Bodanzky e Orlando Senna.

Nanook of the North (EUA, 1922). Realizado por Robert J. Flaherty.

Night Mail (Reino Unido, 1936). Realizado por Warry Watt e Basil Wright.

O Homem da câmara de filmar (União Soviética, 1929). Realizado por Dziga Vertov.

Stromboli (Itália, 1950). Realizado por Roberto Rossellini.

Paisà (Itália, 1946). Realizado por Roberto Rossellini.

Viaggio in Italia (Itália, 1954). Realizado por Roberto Rossellini.

9 – ANEXOS

Entrevista realizada a Jorge Bodanzky a 20/01/2012

Entrevistador: David Moedas Mira

DMM - Que tipo de contacto tinha tido com a região amazónica?

JB - Já tinha ido várias vezes à Amazônia, e a ideia para o filme surgiu quando estava a fazer uma matéria para uma revista da altura. Então conhecia bastante a região amazónica, já tinha navegado bastante nos rios. O filme é o resultado de uma viagem de pesquisa, que fiz juntamente com Orlando Senna e o Wolf Gauer.

DMM - Relativamente ao início, podemos dizer que as imagens que vemos são documentais?

JB -Na verdade, as pessoas estão a fazer aquele trajecto porque nós as incumbimos disso, mas poderia dizer que o filme tenta reproduzir o dia-a-dia dessas pessoas, que vivem da colheita de frutos daquela região, e da consequente venda desses produtos em Belém. Neste sentido, podemos dizer que as imagens são documentais, porque são fiéis a uma realidade, presenciada por mim anteriormente.

DMM - Mas que género de intervenção houve a nível de realização? Encenava as cenas antes, ou era tudo improvisado?

JB - Começando pela última pergunta, houve algumas cenas encenadas, mas nós apenas dávamos algumas linhas que os intervenientes seguiam. Ou seja, a liberdade era bastante grande. Na cena do açaí, por exemplo, apenas dissemos ao vendedor, para reproduzir a forma como o comércio era feito. O filme foi rodado na altura da grande festa da região, o Sírío de Nazaré. Então as pessoas nesta altura, tentavam sempre vender os seus produtos para comprarem roupa, para irem a essa festa. Mas os vendedores, ao invés de darem dinheiro em troca dos produtos, preferiam dar outros produtos, como a cachaça. Nessa cena, era suposto o vendedor parecer um 'explorador', mas até que acabou por parecer bastante generoso, porque ainda dá o troco. Todas essas acções que vimos no filme, foram pensadas pelas pessoas, nós apenas demos o mote, o resto foi improvisado por eles.

DMM - Mas as cenas eram repetidas?

JB - Filmámos sempre numa única take, nunca repetimos uma cena. Se fossemos obedecer à nossa concepção do roteiro, teria que refazer algumas cenas, mas optámos por nunca repetir nenhuma cena, para que tudo ficasse mais genuíno. Daí, advém que filmámos muitas cenas que não fizeram parte da montagem final do filme, porque não ficaram boas. Quando não resultava, não repetíamos.

DMM - Quantas pessoas faziam parte da equipa de rodagem?

JB - Quatro ou cinco pessoas.

DMM - Na cena de apresentação de Tião, o madeireiro sabia que o Tião era uma personagem, ou pensou que ele era realmente camionista?

JB - Essa cena é engraçada, porque nós não demos nenhuma indicação ao madeireiro. O Peréio (Tião) tinha indicações quanto ao seu papel, mas devido à improvisação que fazia, ironizando a sua caricatura, acabava por provocar situações muito interessantes. Este recurso foi usado muitas vezes. O Peréio provocava as situações, e as pessoas pensavam mesmo que ele era camionista, pois ele correspondia na perfeição ao estereótipo do camionista da altura, pelo facto de ser branco e porque tinha sotaque gaúcho.

DMM - Ainda relativamente a essa cena, estava prevista a apresentação de Tião neste local, ou isso surgiu no momento?

JB - No roteiro, nós não tínhamos previsto a apresentação de Tião neste local, logo foi algo espontâneo. Como Tião representa uma camionista, nós quisemos aproveitar este local para mostrar como o transporte da madeira era feita para o sul. A madeira vinha da região dos rios (Amazonas e afluentes), era cortada em madeiras e depois vendida, em locais como esse, para ser transportada para o sul.

DMM - As pessoas olham várias vezes para a câmara, isto não constituiu um problema para a realização?

JB - De forma alguma. A nossa única preocupação era que a equipa não aparecesse na imagem.

DMM - No início do filme há duas cenas, a da feira e da procissão, onde Iracema aparece no meio das multidões, que tipo de tratamento era feita por parte da realização?

JB - As imagens têm nessa parte um grande teor documental, e foram filmadas com esse propósito. Nós filmámos na altura da grande festa de Belém (o Círio de Nazaré), então quisemos aproveitar esse factor. Filmámos a procissão e a feira, e depois íamos subtilmente introduzindo a Edna (Iracema), que interagiu com o meio. Mas o tratamento que é feito nestas partes é quase totalmente documental.

DMM - Em várias cenas, a câmara sai do centro da acção principal, filmando situações e pessoas em redor, qual era a sua intenção?

JB - Esta é a câmara de documentário. As pessoas que estavam nos locais, não eram figurantes, mas sim pessoas reais. Nos casos dos restaurantes, as pessoas estavam mesmo a comer ali, então essa procura do rosto das pessoas é uma linguagem mais de documentário.

DMM - Voltando à cena da procissão, como foi filmada essa cena, e como foi incluir a actriz naquela multidão?

JB - Essa foi a única cena do filme em que filmámos com duas câmaras, porque a confusão era de tal ordem que não quisemos arriscar. A procissão arrasta muitos milhares de pessoas, então nós primeiramente pensámos em registar documentalmente a procissão, e depois encaixámos a Iracema na multidão e andámos a atrás dela. O filme foi filmado em 74 no auge da ditadura, então a procissão mostra bem as divisões de poderes da altura: no centro os militares, a igreja e os políticos, e nas pontas, divididos por uma corda, o povo (vê-se na imagem uma corda na qual as pessoas vão agarradas), com mulheres de um lado e homens do outro.

DMM - Nessa cena da procissão há uma parte de quase entrevista, tal como a meio do filme numa madeireira de estrada, estava previsto misturar todos esses recursos durante a filmagem?

JB - Nessa cena da procissão nós aproveitámos a boleia duma rádio que estava entrevistando o responsável pela segurança da festa e filmámos também essa entrevista. A cena da madeireira, na qual aquele trabalhador é entrevistado, nós só mantivemos por causa daquilo que o homem diz no final. Nós íamos filmando tudo, depois na sala de montagem é que decidíamos o que era bom ou o que ia para o lixo.

DMM - Relativamente à cena da queimada, estava previsto filmar isso?

JB - Na verdade, nós nem tínhamos essa cena no roteiro. Essa cena é, talvez, a mais emblemática do filme, pois posteriormente foi comprada e requisitada por televisões e por realizadores para integrar outras obras. Foi a primeira vez que uma imagem de uma queimada destas dimensões passou para o domínio público.

DMM - Como descrever o papel dos actores face ao seu contacto com o meio?

JB - Os actores tinham o propósito de despoletar conversas e situações, logo a intervenção deles era importantíssima para abordarmos os assuntos que estavam previstos no roteiro.

DMM - Tem mencionado muitas vezes o roteiro. Havia um roteiro que foi mostrado aos actores, ou eles improvisavam tudo?

JB - Nós escrevemos um roteiro, mas nunca o mostrámos aos actores. Apenas dávamos algumas linhas que queríamos que eles seguissem, o resto era improvisação. O roteiro servia apenas de guia para a equipa. Logo, não havia diálogos e outros recursos que fazem parte de um roteiro convencional.

DMM - Enquanto realizador do filme, como definiria o “Iracema”? Ou seja, em que género cinematográfico colocaria o seu filme?

JB - O filme não foi pensado dentro dos moldes de nenhum género. Antes de mais, o filme foi feito para um programa de televisão alemão de cinema experimental, muito famosa na altura, que tinha contado com a participação de realizadores como Wim Wenders ou Werner Herzog. Logo a pretensão era realmente fazer algo de forma livre, e o resultado final é sintomático desse factor. O engraçado é que o filme era selecionado tanto para festivais de documentário, como para festivais tradicionalmente mais ligados à ficção. Actualmente há quem chame a este género de filmes docdrama, ou docficção, mas para nós isso não foi relevante.

DMM - Concordaria em apelidar o seu filme se neo-realista?

JB - Nós não o pensámos dessa forma. É evidente que houve uma influência grande do cinema novo brasileiro, mas o filme já foi filmado em 74 numa época já distante do auge do cinema novo. Logo, nós quando filmámos não julgamos que estivéssemos filmando de acordo com esses princípios.

DMM - Segundo a minha análise o filme, existem algumas semelhanças entre o seu filme e algumas de Roberto Rossellini. O realizador italiano constituía uma influência para o seu cinema?

JB - De forma alguma. Eu conhecia alguns filmes de Rossellini, mas nunca pensei nela como uma influência. Nesse sentido, as semelhanças que possam existir são mero acaso, porque realmente não pensámos o filme sob a influência do realizador italiano.

DMM - Mas teve alguma influência de algum outro realizador?

JB - Na altura admirava bastante o cinema de Jean Rouch, então talvez pudesse ter tido alguma influência do seu cinema, mas julgo que não. Não pensámos o filme sob a influência do Rouch. O filme foi encarado mais como um exercício experimental.

DMM - Sendo que o filme foi realizado por si e pelo Orlando Senna, como descreve esse processo de realizar um filme com outro realizador?

JB - Julgo que nos complementávamos. Fui eu que propus ao Orlando realizarmos o filme em conjunto. Ele aceito e fizemos uma longa viagem pela região da Amazônia, juntamente com o Wolf Gauer que veio a fazer o som do filme. Essa viagem foi aquilo que veio a servir de base para o roteiro do filme. Durante a filmagem eu fiquei com a parte ligada à estética, devido ao facto de ser eu o director de fotografia e operador de câmara, e o Orlando esteve mais preocupado com os assuntos ligados ao roteiro e os temas que filmávamos. Esta parceria foi muito importante para o resultado final do filme.

DMM - O facto de a equipa ser pequena constituiu uma mais-valia para o filme?

JM - Na verdade, sim, porque o filme dependia muito da forma como nos íamos relacionar com as pessoas. Por, isso quanto menos aparato de meios técnicos melhor (também não poderia ter sido de outra forma porque o orçamento era muito reduzido). Assim, o facto da equipa ser pequena foi muito importante, porque nos permitiu suavizar o impacto da câmara relativamente ao meio.

DMM - Relativamente às cenas encenadas, como foi feita a escolha dos actores?

JB - Nós não fizemos nenhum casting. As pessoas foram escolhidas pela sua aparência, por exemplo: a família de Iracema não se conheciam uns aos outros. Nós escolhemos algumas pessoas no local onde começamos a filmagem (num pequeno afluente do rio Amazonas), que aceitaram fazer parte do filme. As pessoas eram mesmo daquela região, e no filme reproduziram o seu dia-a-dia. A Iracema foi encontrada num grupo de teatro amador de Natal, mas foi difícil convencer a família a deixá-la entrar no filme porque ela era muito nova (15 anos). Depois voltamos a usar mais alguns actores desse grupo de teatro na cena do trabalho escravo e numa cena de estrada. De resto o filme é praticamente só com pessoas reais. O único actor profissional foi o Peréio.